This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

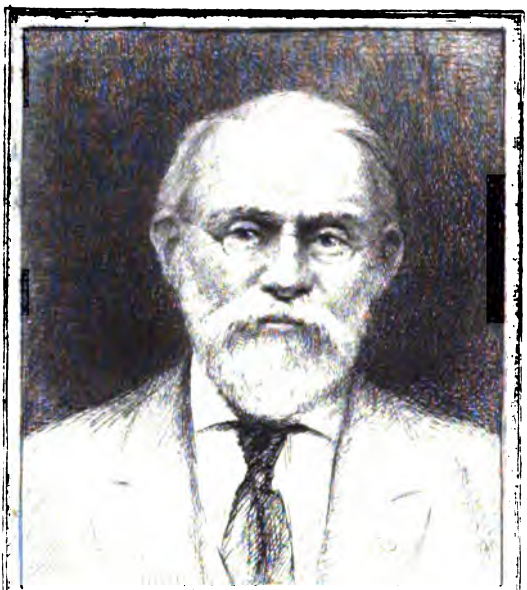
+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

Rivista Musicale Italiana.

Volume XII. - Anno 1905.

BOCCA EDITORI
TORINO
ROMA - FIRENZE
Germania e l'Austria-Ungheria
LEIPZIG.
COMMERCIALE LIBRERIA - W...

...a-Ungheria
LIBRERIA - NAPOLI

Rivista Musicale Italiana.

Volume XII. — Anno 1905.

FRATELLI BOCCA EDITORI
TORINO
MILANO - ROMA - FIRENZE

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria
BREITKOPF & HÄRTEL — LEIPZIG.
Deposito per Napoli e Provincia: Società Commerciale Libraria - Napoli
1905

Recensioni:

Storia — 210, 462, 658, 839.
Critica — 223, 468, 665.
Estetica — 223, 475, 666.
Opere teoriche — 225, 476, 666.
Strumentazione — 230, 480, 851.
Ricerche scientifiche — 483, 667.
Musica sacra — 232, 484, 668, 852.
Wagneriana — 234, 484, 669, 853.
Musica — 236, 486, 669.
Varia — 243, 490, 671.

Spoglio dei Periodici — 247, 491, 672, 854.

Notizie — 255, 500, 678, 861.

Elenco dei Libri — 265, 509, 682, 865.

Elenco della Musica — 268, 512, 685, 868.

Indice delle Opere recensite — 870.

Indice alfabetico — 872.

✦ MEMORIE ✦

Donizetti a Roma.

Con lettere e documenti inediti.

(*Continuaz.* V. vol. XI, fasc. 4°, pag. 761, anno 1904).

II.

Zoraide di Granata — L'Aio nell'imbarazzo. 1824.

Nel marzo del seguente anno, 1823, Gaetano Donizetti era di ritorno in Napoli, ove doveva apparecchiarsi ad affrontare il giudizio dell'aristocratico pubblico del reale teatro S. Carlo, dapprima con una specie di cantata arcadica in un atto — *Aristea* — poscia con l'*Alfredo il Grande.*

Delle lettere scritte in quest'anno dal Donizetti, quattro soltanto ci sono conservate. La prima è diretta al suo amico Ferretti, un'altra al Mayr, una all'impresario Paterni e l'ultima ad Antonio Vasselli: tre di queste lettere erano ancora inedite (1).

Dalla prima, del 1° aprile, sappiamo che il nostro compositore aveva avuto già incarico dal Paterni di riprodurre sulle scene medesime di Argentina la fortunata *Zoraide* e di scrivere un'opera nuova pel Valle, della quale non si era peranco stabilito il soggetto. Il Donizetti sentiva il bisogno di esternare nuovamente la sua gratitudine ai romani e si raccomandava al poeta perchè il soggetto da prescegliersi fosse interessante, temendo perfino che il Ferretti, prossimo a divenir padre per la seconda volta (2), trascurasse le muse per le gioie di famiglia!

(1) Quella soltanto al Mayr, in data 4 giugno 1823, è pubblicata in Alborghetti e Galli, op. cit.

(2) La seconda figlia del Ferretti, Chiara, nacque il 10 sett. 1823.

La lettera è la seguente:

Napoli, il 1° aprile 1823.

Sia lode al Dio che l'universo regge.....

Lo sai finalmente ch'io sono al mondo, e ne ho avuto ben piacere perchè mi mandasti un tuo sempre bizzarro *souvenir*, e mi procurasti l'ottima conoscenza del sig. Belli (1), per il quale io non potrò far niente essendo egli tanto bene appoggiato nella casa dei suoi parenti! Parliamo adunque della povera *Zoraide* che si andrà a scorticare: Ferretti? Per carità lasciane più che puoi del second'atto, di più non ti dico; ciò che mi preme si è che il Rondò del musico sia affettuoso e terribile: *amen.*

Anche la cavatina del prim'atto, sai, ha bisogno di rinnovarsi.

Ciò poi che ti raccomando sopratutto il più bello di quanti soggetti tieni in mente dev'essere il mio per Valle. Tu sai che abbiamo un'ottima compagnia, e perciò tocca a te, ed a me, e per amor proprio e per gratitudine verso i buoni Romani, a far ciò che è possibile di buono: anzi se mai *la sposa di Tamburini* pure si potesse amalgamare non sarebbe che più bene... ma di ciò ne parlerai con comodo poi, quando cade il pallone al bracciale. Per carità Ferretti mai più figli, perchè poesia e figli mal si convengono: mille saluti all'ottima mogliera ed a tutti gli amici. Io vado ai 30 di maggio coll'opera di un atto di Schmidt... Licisco, Comone, Filinto, Cloe, pastori... (cagnara insomma). Dopo coll'*Alfredo il Grande* di Tottola. Indi al teatro Nuovo e poi a Roma (2).

E sono il tuo vero amico

DONIZETTI.

À Monsieur
GIACOMO FERRETTI
Roma.

Dopo l'infelice esito dell'opera a Milano, sembrava che una cattiva stella influisse malignamente sulla sorte dei lavori donizettiani. Le due rappresentazioni dell'*Aristea* (la prima data in occasione dell'ono-

(1) È noto che il poeta romanesco G. G. Belli viaggiò per l'Italia, nel 1823, per tentare di sopire le smanie amorose verso la sua « Laura » (la marchesa Roberti): ed appunto nel marzo egli era in Napoli, la qual città « *l'annoiava col soverchio rumore* ».

(2) La chiusa di questa lettera ci porge aiuto per classificare alcune opere da lui scritte in questo tempo e che sono inesattamente ordinate negli elenchi fin qui pubblicati. Con la scorta altresì del *Giornale del Regno delle Due Sicilie* e della lettera al Mayr, si può stabilire la successione cronologica dell'*Aristea*, dell'*Alfredo il Grande* e del *Fortunato inganno*, come le presentiamo nell'elenco offerto in nota alla pag. 766, vol. XI, fasc. 4°, anno 1904.

mastico del re Ferdinando I) passarono tra l'indifferenza del pubblico del S. Carlo, dove piuttosto che di musica « si giudicava di bellezze mortali, oppure di gioielli » (1).

Lo spartito *Alfredo il Grande*, argomento, come dissi nel precedente capitolo, già assegnato al Mercadante, non ebbe del pari che due sole rappresentazioni (2); e a tal proposito il giornale del tempo asseriva che « non si poteva dire che si ravvisasse in quel lavoro l'autore della *Zingara* ». Anche il *Fortunato inganno*, al teatro Nuovo, se giudichiamo dal numero delle rappresentazioni, che ascesero soltanto a tre (tante almeno ne registra il *Giornale del Regno delle Due Sicilie*) non sembra avesse molto soddisfatto il pubblico.

Frattanto in Roma, il 20 agosto, era morto il papa Pio VII, e il Donizetti, nel dubbio che la sede vacante si protraesse sino al venturo anno (3) e facesse ritardare l'apertura dei teatri, e nella tema che il contratto col Paterni avesse, per tal motivo, a naufragare, si affretta a scrivere all'impresario per essere tranquillato; tanto più che una lettera da lui diretta al Ferretti, non conservataci, era rimasta senza risposta.

Napoli, il 16s ettembre 1823 (4).

Amico Paterni,

Con altra mia pregai Ferretti a mandarmi intanto la *cavatina* e l'*aria* da farsi per la Pesaroni nella *Zoraide*, perchè colla speranza che questo Papa sia fatto presto così anch'io presto avrei cominciate le mie fatiche, ma mi vedo senza suo riscontro. Per pochi giorni più o meno ciò poco importa, ma ciò non era che una mia premura di cominciar presto acciò meglio riflettere alla cosa, eppoi anche per antivedere, perchè se mai la sorte facesse sì che il S. Padre non fosse fatto che sotto Natale, così avressimo in pronto lo spartito serio. Ciò mi farà risolvere adunque a partire quanto prima di qui anche sull'incertezza del tempo che si potranno aprire i teatri. Io voglio credere che il nostro contratto appena eletto il Papa avrà il suo corso, è vero, per il carnevale venturo? Perchè contando sulla vostra amicizia io intraprendo ora il viaggio solamente. Le regole teatrali di qui sospendono solo i contratti, ma non abboli-

(1) Lettera al Mayr citata.

(2) Dell'*Alfredo il Grande* gli editori romani Ratti e Cencetti pubblicarono il duetto tra Amalia ed Edoardo « *Vieni, Edoardo* », ridotto per canto e pianoforte da G. Senderak.

(3) Il conclave di Pio VII era durato 104 giorni!

(4) Questa lettera, inedita, è posseduta dalla biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia.

scono, e perciò credo sarà lo stesso in Roma. Un vostro riscontro sopra di ciò mi sarebbe caro [e] la premura che ho di servirvi lo merita: non trascuratemi. Addio.

DONIZETTI.

Al Ornat.mo signor
Il signor GIO. PATERNI
Roma.

Il novello pontefice fu invece eletto con bastevole sollecitudine, e il 28 settembre il cardinale Annibale Della Genga assumeva il nome di Leone XII. Il giorno dopo il Paterni rispondeva al suo compositore, confermando, naturalmente, il contratto.

Ed il 7 ottobre il Donizetti, nell'attesa dell'ordine dell'impresario di partire per Roma, indirizzava al futuro suo cognato, il Vasselli, una lettera destinata al poeta Ferretti, avvertendolo che aveva ricevuto finalmente il *libretto* rinnovato della *Zoraide* (1), e meravigliandosi dei radicali mutamenti, per cui doveva quasi intieramente rimusicare l'opera. Si lamenta dei numerosi pezzi aggiunti, del cambiamento da apportare alla parte di Abenamet (2) e di ricevere soli cinquecento *scudi* (quasi 2700 lire) di compenso per ambedue le opere, aggiungendo che al Mercadante, per una sola (*Gli amici di Siracusa*) se ne davano settecento.....

Napoli, il 7 ottobre 1823.

Amico del core!

Non ebbi domenica lettera da Paterni e perciò credo ti sarai contenuto com'io ti diceva: tuttavia se facesti anche diversamente poco sarebbe il male, attesochè io credo bene che Paterni poco starà a scrivermi. Il resto della lettera è tutto per Ferretti, e sai perchè ciò?

Perchè fermo nel mio credere che chi beve nel fonte di Ippocrene giuri odio eterno alla pecunia, così mettendo anche Ferretti nel numero dei più, dirigo a te disperato la lettera per lo spiantato.

Gloria in excelsis Deo, che finalmente ho avuto il libro; il graziosissimo Agnesi per cinque volte mi fece andare a casa sua e sempre o non c'era, o negava di esserci... ho dovuto perciò ricorrere ad altro espediente, cioè fino al comando generale da Kraboski e così poi si mosse a pietà anche l'E... e mi diede ciò che mi si spettava, ma sia di regola

(1) Il *libretto* sembra fosse finito fin dal luglio, perchè il permesso ecclesiastico, firmato dal noto Somai, è in data del 25 luglio 1823.

(2) Da tenore a contralto: del resto, anche nel 1822, quella parte era stata sostenuta da una donna.

ad ognuno, che mai più mi si spedisca roba per parte d'Agnesi: *Suffieit!* Accidenti! Cos'ha buggerato l'amico Ferretti? Cinque pezzi? e pezzi di quella sorte? Se ne viene via ridendo col *Latinum grossum* ed io invece le rispondo in *Italianum picculum* che anderemo per le lunghe assai assai con tutta questa roba e questo sarebbe poi per me il massimo dei dispiaceri. Questo Ferrettaccio se ne viene via ballando con un *Coro Cavatina, Coro Aria, Coro duetto, Coro introduzione* e *Coro Coro* senza che abbiamo *Cori*... Bisogna dir però che la *Zoraide* fosse, invece di una bella cosa, una gran cagnara, perchè se tutto si fa di nuovo? Fino alla cavatina e aria della Pisaroni ero d'accordo, ma poi duetto, ultimo rondò con tutta quella gente in iscena che deve cantare, ah perdio, l'affare è in grande. Io voglio bene assai a Patriossi, lo stimo, lo venero, ma pure quello mi fa faticare, e così non va bene. Il finale, sissignore, lo volevo cambiare, e qui pazienza, ma questa volta vedo che l'impresario ha abusato di mia bontà.

Non vedete, o figliuoli, il lavoro che devo fare per ridurre la parte solamente da tenore in contralto? eppure questo adesso diventa il meno... Ca...! Così sia. Senti, Ferretti mio, dì pure all'Impresario ch'io farò tutto questo, ed anche di più se vuole, ma che spero che mi sia poi riconoscente perchè se alfine io volli fare il finale nuovo, non faceva questo che per amicizia, ma che il farmi comporre e *coro* e *aria* di Patriossi e *duetto* di Donzelli e Pisaroni, questo poi non si doveva fare senza avvertirlo! Tuttavia capisco che tutto è per bene della cosa, e se tutto andrà felicemente, come io spero, giacchè non risparmierò fatica... spero altrettanta amicizia in lui.

Digli che al più presto mi scriva per partire, perchè anche l'imbarazzo della partenza, quanto più presto succede, tanto più presto acquisto tempo. Tu vedi, Vasellone mio, che perdio devo lavorare come facchino, ed io ho 500 scudi, mentre Mercadante ne ha 700 per un'opera sola. Se tutto però anderà bene, io sarò più contento di tutti, e lo spero.

Se i Romani non strillano st'anno, non fan più fracasso; sicuro: perchè miglior compagnia di così è quasi difficilissimo il combinarla. Pisaroni, Donzelli, Patriossi, e la Boccabadati che pure è più che discreta e per l'opera mia è assai meglio della *Schira*, sicchè tutto pare che debba camminare; anzi se l'impresario sarà amico, non solo farò tutto ciò [*che fu*] già mandato, ma anche la cavatina della donna. Ferretti però deve a posta corrente (se mai non scrisse Paterni di partire) cambiarmi quel verso della quartina della Pisaroni con Donzelli nel duetto che dice " alle femmine chi crede " (1); che vuoi, sarò un asino, ma mi fa ombra.

---

(1) Al Donizetti premeva di non perdere la protezione del bel sesso! Ma il verso è rimasto ugualmente nel *libretto*.

Altro havvene, ma tutto a mia venuta sarà meglio fare, ed anzi di piuttosto che lo prepari, che io sto preparando la musica di questo duetto, che se pezzo simile non piacerà, l'impresario... quasi non mi pagherà. E te lo dico seriamente, sai. Salute a tutta Roma ed attendimi certamente nell'entrante settimana, se almeno l'impresario non mi proibisca la venuta. Salute a tutti gli amici: dì a Ferretti che avrà libri, musica, diavolo, e tutto *libero d'ogni spesa.*

Il tuo DONIZETTI.

PS. Rammenta a Paterni che la seconda donna sia soprano; per carità, sai!

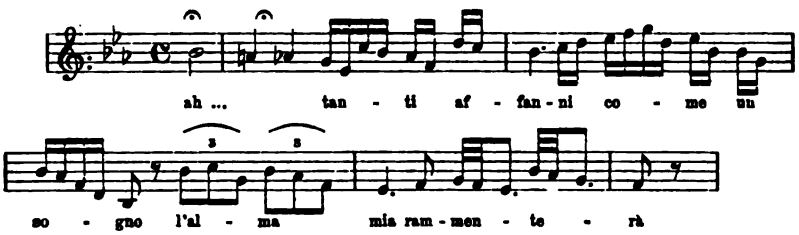
All'Ornat. sigr.
Il sigr. ANTONIO VASSELLI
Chirurgo militare
Roma.

Le modificazioni al *libretto* originale avevano spaventato il Donizetti: tanto che egli non può a meno di esclamare: « Bisogna dire che la *Zoraide* fosse, invece di una bella cosa, una gran cagnara, perchè se tutto si fa di nuovo! ». Al dire del Ferretti, nei « *Brevi avvisi agli amici* » che si contengono nel *libretto* a stampa (1), non rimase che « l'introduzione bellissima dell'atto primo » e il « bellissimo quartetto ». « Il resto — egli aggiunge — mediocrissimo com'è, che altro nome non merita, è tutto mio e rinnovato per le variate circostanze dei virtuosi e per eccitare in modo diverso la fantasia del giovane maestro, che la veste d'armonia, lo che non si ottiene che cangiando i metri o procurando una diversa gradazione d'affetti ».

Dal riscontro però dei due libretti, si scorge che le modificazioni si ridussero soltanto nel cambiare le ultime tre scene dell'atto primo e le prime tre del secondo: furono variate inoltre le parole delle due arie di Zoraide e di Abenamet delle scene IV e VI del primo atto; e, tolta l'aria di Zoraide nell'ultima scena, il finale secondo fu maggiormente ampliato con l'aggiunta del *rondò* di prammatica (di cui ecco la terza ed ultima ripresa del tema),

---

(1) « ZORAIDA | DI GRANATA | *melodramma eroico* | *da rappresentarsi* | *nel nobil teatro* | *di Torre Argentina* | *nel carnevale dell'anno 1824.* | Musica di Gaetano Donizetti. | — Roma, 1824 | Nella Stamperia di Michele Puccinelli | A Tor Sanguigna, N. 17 | *Col permesso dei Superiori* » (di pag. 48).



onde la Pisaroni potesse far valere ampiamente i suoi mezzi (1).

Come abbiamo già veduto in questa ultima lettera, della compagnia che aveva cantato la prima volta la *Zoraide* non rimase che il Donzelli. La Mombelli cantava al Valle e la parte di Zoraide fu affidata alla modenese Luigia Boccabadati Gazzuoli, allieva del famoso Pacchiarotti: madre e maestra di una gloriosa schiera di preclare cantatrici, ebbe gli elogî perfino dal ringhioso Berlioz. Ad essa il Donizetti dovè più tardi il vero trionfo della *Lucrezia Borgia*, così tepidamente accolta la prima volta (2).

Il personaggio di Abenamet (parte chiamata, nel gergo teatrale, del *musico*) fu interpretato dalla famosa Rosmunda Pisaroni Carrara, il primo contralto dei suoi tempi. Quello di Alì, da Domenico Patriozzi. I comprimarî, Giacomo Galassi e Rosalinda Ferri, fecero rispettivamente le parti di Almanzor e di Ines.

I teatri però non potevano aprirsi al tempo consueto, a cagione di una malattia di Leone XII. Dopo alcuni giorni di penosa aspettativa per gl'impresarî, il 5 gennaio finalmente uscì l'editto che permetteva il principio delle recite per la sera dopo l'Epifania: ed appunto il mercoledì 7 gennaio si aprì il teatro Argentina con l'attesa opera del Donizetti, mentre al Valle si offriva l'*Agnese* di Paër.

Il ballo del Clerico, *Adelaide di Guesclino*, s'intercalò all'opera; ma questa, al dire del principe Chigi, ebbe « molto mediocre incontro »: quello fu « decisamente fischiato » (3).

Le *Notizie del giorno* (4) dicono anch'esse come, « sia per conseguenza naturale della riproduzione di sensazioni non nuove, sia effet-

(1) Quest'aria e rondò « *Quando un'alma generosa* » fu stampata dagli editori Bernardo Girard e C., di Napoli.

(2) *Musica e musicisti*, n. 1 del gennaio 1903, pag. 8.

(3) Diario ms., *ad ann.*

(4) N. 3 del 15 gennaio 1824.

tivo scolorimento di qualche pezzo che ha soggiaciuto ad inevitabili cangiamenti, onde fosse eseguibile da voci di diversa natura, sia infine una delle infinite fasi cui vanno soggette le produzioni teatrali, *Zoraide* non fu accolta con l'entusiasmo del 1822 e, senza aver naufragato, veleggia men franca, quasi additando agli autori di opere musicali gli scogli ove è certo d'imbattere chi, per vaghezza d'abbellire il legno su cui navigò prosperamente la prima volta, lo rende meno atto ad affrontare le procelle del sempre vario e mutabile elemento ».

Pure taluni pezzi piacquero molto, come l'*introdusione* con *cavatina* di Donzelli, il duetto fra questo e la Boccabadati, e il quartetto, nell'atto primo: nel secondo atto la dolcissima romanza di Zoraide e la « sublime aria » di Donzelli, tutta musica appartenente all'antica opera: di più, « il magistrale duetto nel quale Donzelli e l'inarrivabile Pisaroni col valore del canto e dell'azione rapiscono l'attonita udienza e l'obbligano ad acclamare fra i più nobili atleti della musicale palestra l'egregio Donizetti, al quale questo solo duetto basterebbe ad assicurare la più brillante corona fra gli scrittori d'opere serie per musica » (1). Duetto lodato anche dal corrispondente del *Corriere degli spettacoli* di Bologna.

E lo stesso Donizetti sapeva di aver composto un brano di grande effetto, quando lo abbiamo visto scrivere: « Io sto preparando la musica di questo duetto, che, se pezzo simile non piacerà, l'impresario quasi non mi pagherà. E te lo dico seriamente, sai! ».

Molto severo si mostrò il Beyle (2), scrivendo in una lettera da Roma, 13 gennaio:

« Donizetti, dont les romains étaient fous il y a deux ans, et qu'ils accompagnaient chez lui, le soir de la première représentation de la *Zoraida di Granata*, avec des torches et des cris d'admirations, nous a ennuyés mortellement, le 7 de ce mois, avec cette même *Zoraïde* fortifiée de quatre morceaux nouveaux. La Pisaroni, qui joue le rôle de l'amant, y est admirable; le ténor Donzelli fort bon. Sa voix, ce-

(1) La musica di questo duetto « *Là, nel tempio, innansi al nume* » (atto II, sc. 3) fu pubblicata nella Stamperia Ratti e Cencetti, con l'accompagnamento ridotto per pianoforte, e dalla Casa Ricordi di Milano.

(2) Beyle E. (De Stendhal), *Correspondance inédite*, Paris, Lévy, 1855 (vol. I, pag. 257).

pendant, ne me plaît nullement: elle est voilée, et, dans les sons hauts, ressemble à un cri ». E sul conto dell'autore, aggiunge: « Donizetti est un grand et beau jeune homme froid, sans aucune espèce de talent (!); il me semble qu'on l'applaudit, il y a deux ans, pour faire dépit à la princesse Paolina, qui protégeait le jeune Pacini ».

L'opera non pertanto si resse fino al 7 febbraio, nel qual giorno andò in iscena quella del Mercadante, *Gli amici di Siracusa*, anch'essa con mediocre successo, checchè ne dica l'estensore teatrale delle *Notizie del giorno*.

La stagione dell'Argentina si chiuse con l'*Esio* del Celli, riuscito in modo pessimo, la cui esecuzione diede luogo ad una contestazione giudiziaria tra l'impresario, il quale, per la malattia della Boccabadati, aveva scritturato altra prima donna (la Dardanelli), e la Boccabadati stessa, che non voleva cedere la parte; contestazione che finì con la vittoria di quest'ultima (1).

La *Zoraide* fu riprodotta al teatro italiano di Monaco di Baviera nel carnevale 1824-25 e al S. Carlo di Napoli nell'estate del 1829.

***

Una pronta rivalsa al tepido successo della *Zoraide*, il Donizetti l'ebbe sulle scene del Valle.

Abbiamo visto che nella lettera del 1° aprile egli si raccomandava al Ferretti perchè gli serbasse il più bello dei soggetti che il poeta avesse presenti.

E il soggetto fu preso da una delle più popolari e fortunate commedie del Giraud (2), *l'Aio nell'imbarazzo*, recitata a Roma, fin dal-

(1) Il pubblico della platea, contrario all'impresario, prendeva vivo interesse all'esito della lite; e, sapendo che la Deputazione teatrale era contraria alla Boccabadati, accoglieva ogni sera l'artista con calorosi e significanti applausi. Onde il Governatore credè opportuno di far esporre, fuori della porta del teatro, il *cavalletto*, che rappresentava *a priori*, con la minaccia di qualche nerbata *a posteriori*, il pronto rimedio per calmare gli entusiasmi degli zelanti ammiratori della cantatrice. Tempi felici!...

(2) Parecchi sono i melodrammi che ripetono le origini dalle pregevoli concezioni del commediografo romano, la cui memoria fu oggi opportunamente rinverdita dallo Gnoli T., *Le satire di Giovanni Giraud*, ecc. (Roma, Loescher, 1904) e dal Costa P., *Commedie scelte di Giovanni Giraud* (Roma, Loescher, 1903).

Non ne rammenterò che alcuni:

Don Desiderio, musicato dal Mosca (poesia di Giannini, Napoli, Fiorentini,

l'autunno 1807, al Valle, dalla compagnia Perotti. Soggetto già trattato sulle scene liriche da E. Guarnaccia (p. di G. D. Camagna, Venezia, S. Moisè, 1811), da G. Pilotti (Firenze, Pergola, 1811), dal Celli (p. di G. Gaspari, Venezia, S. Benedetto, 1813), e dal Mosca (p. di Tottola, Napoli, 1813).

Anche il conte Nicelli, dopo il Donizetti, presentava a Piacenza, nel 1825, uno spartito, su poesia dello Scribani, tratto dalla stessa commedia.

« So che il primo non sono a verseggiare questo argomento: ma ho fede d'esser fra tutti il più fedele allo spirito dell'autore della commedia ». Tali sono le parole del Ferretti nella piccola prefazione al *libretto* (1): soggiunge però che, « stretto dall'imponente ed inevitabile legislazione del teatro musicale », gli era « stato forza introdurvi qualche variazione, ed accorciare qua e là varî tratti vaghissimi ».

Lo scopo morale della commedia del Giraud (2) era quello di mostrare quanto fosse erroneo il sistema di educare troppo severamente i giovani, tenendoli lontani dalla società (3); sistema che non credo abbia, più, oggi, alcun sostenitore!

1816); dal Morlacchi (p. di Merelli, Dresda, 1826); dal Poniatowski (p. di Zaccagnini, Pisa, Sociale, 1840).

L'Innocente in periglio, musicato dal Pauselli (Firenze, 1817); dal Conti (p. di Ferretti, Roma, Valle, 1827).

Il Sospetto funesto, musicato dal Balducci (p. di Giannone, Napoli, Fondo, 1820); dal Puzone, col titolo *Il Marchese Albergati* (Napoli, Nuovo, 1839).

L'Ingenua ingannata, ecc., musicata dal Melia, col titolo: *Matilde nel Castello delle Alpi* (p. di Prunetti, Roma, Valle, 1823).

La Casa disabitata, musicata da L. Rossi (p. di Ferretti, Milano, Scala, 1834).

Il Prognosticante fanatico, musicata da C. Pascucci (p. di D. Celli, Roma, Politeama romano, 1877).

(1) « L'Aio | nell'imbarazzo | *melodramma giocoso* | *in due atti a sette voci* | *da rappresentarsi* | *nel teatro Valle* | *degl'Ill.mi Signori Capranica* | *nel carnevale dell'anno 1824.* | — Parole di Giacomo Ferretti | Musica di Gaetano Donizetti | — Roma, 1824 | Nella Stamperia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n. 17. | *Col permesso dei Superiori* » (di pag. 60).

(2) *Opere edite ed inedite del conte Giovanni Giraud*, Roma, Monaldi, 1841 (tomo V, pag. 127-206). La commedia fu ultimamente ristampata ed illustrata dal Costa, nel volume testè citato.

(3) Un'efficace descrizione del sistema educativo di quel tempo la troviamo appunto nello Gnoli T., op. cit. (pag. 20).

L'intreccio dell'azione è semplicissimo: un marchese Giulio Antiquati ha affidato i suoi due maschi alle cure meticolose d'un aio, e vuole siano appunto educati in modo severissimo, non facendoli uscir di casa che raramente ed accompagnati; impedendo loro di frequentar ritrovi, di prender parte a divertimenti e tanto meno, quindi, di conoscer donne. E ciò durava ancora quando il maggiore dei figli aveva venticinque anni ed il minore venti!

Accade invece che il primo s'innamori di una fanciulla, sua vicina di casa, e, con mille sotterfugî e stratagemmi, riesca ad unirsi con lei in segreto ma legale matrimonio (i commediografi di quel tempo dovevano essere scrupolosi in fatto di morale), del quale non tardano a manifestarsi i primi frutti. L'altro fratello, rappresentante il tipo del giovane sciocco e galante, il tipo, ancora vivo sul teatro dialettale, del *Pippetto*, s'invaghisce della vecchia e padroneggiante serva di casa, la quale mira anch'essa a farsi sposare. La scoperta del segreto imeneo e delle sue conseguenze, gli equivoci che ne nascono per le calunnie della vecchia serva contro il buon aio, l'imbarazzante situazione di questo, tra i furori del padre e l'infelicità del figlio, formano l'azione della piacevole commedia; la quale termina col perdono del marchese al figlio ammogliato e col ricredersi ch'egli fa degli effetti di una educazione troppo arcigna.

Nel *libretto* ricavatone dal Ferretti, l'azione è giudiziosamente condensata in due atti, serbando integre le scene che formano l'essenza della commedia. Ma l'espressione comica dei personaggi è accentuata al punto da rasentare il grottesco; ed i loro caratteri, perduta quella nobiltà colla quale il Giraud li aveva modellati, sono esagerati oltre misura. Tale è l'effetto che produce la lettura del melodramma in confronto della commedia; poichè è pur vero che la musica del Donizetti, commentando, ricoprendo o rivestendo le azioni e le espressioni di ciascun personaggio, rinobilita, per così dire, il *libretto*.

Lo stile usato dal Donizetti in quest'opera non rivela ancora una personalità: è sempre l'imitazione del genere rossiniano: ma il brio, la freschezza e la leggiadrìa dei motivi dànno prova del suo felice talento inventivo; la scioltezza e l'eleganza nello sviluppo e nel taglio dei pezzi, il modo di trattare le voci e l'orchestra dimostrano il maestro assolutamente padrone di sè e già provato nell'arte.

È musica che non risente il peso degli anni e che tuttora po-

trebbe interessare il pubblico: la dolcissima cavatina del tenore « *Nel primo fior degli anni* »; il duetto dell'Aio col Marchese e l'altro con Pippetto; il rondò finale di Gilda produrranno sempre il più sincero godimento.

Ma dove trovare oggi una Mombelli per la parte di Gilda, un Tamburini, un Tacci, un Lablache, un Luzio per le parti di Don Giulio e Don Gregorio?

L'opera — della quale sembra siasi perduto l'autografo — si componeva originalmente di tredici pezzi, e cioè la sinfonia, quattro

Teatro Valle in Roma.

romanze per i personaggi principali, due duetti, due terzetti, un'introduzione, il finale primo, un coro e il rondò ultimo.

La parte orchestrale comprendeva, oltre gli archi, i consueti strumenti di legno e di ottone a due parti ciascuno, meno che per i tromboni, che sono..... uno!

L'Aio nell'imbarazzo fu rappresentato, al Valle, la sera del 4 febbraio e durò in iscena fino al 23 dello stesso mese: era stato preceduto dall'*Agnese* del Paër e fu seguìto dall'*Elisa e Claudio* di Mercadante.

L'opera — diretta dal vecchio, ma eccellente primo violino, Gio-

vanni Maria Pelliccia — piacque assai fino dalla prima sera, chè ce lo dice il Chigi e ce lo ripetono le *Notizie del giorno* (1), in un ampolloso articolo che elogia tutti, perfino il librettista. E l'esecuzione dev'essere stata valido coefficiente del successo, se poniamo mente al nome degli esecutori. La parte del Marchese fu interpretata dal baritono Antonio Tamburini (Faenza, 1800 — Nizza, 1876), il quale giungeva per la prima volta in Roma dopo sei anni di fortunata carriera e fin d'allora dava già a divedere come fosse ben incamminato sulla via della celebrità (2).

Il tenore Savino Monelli (nato a Fermo nel 1784 ed ivi morto nel 1836), il quale non aveva voce assai bella, ma possedeva arte finissima e perfetto metodo di canto, era Enrico; Ester Mombelli, la Gilda; Nicola Tacci, a buon diritto chiamato il Vestri dell'opera buffa, il Gregorio. Giovanni Puglieschi (Pippetto), la Loyselet (Leonarda) e il De Dominicis (Simone), erano anch'essi seconde parti non disprezzabili.

Il nuovo spartito corse trionfalmente pei teatri della penisola e dell'estero. Nello stesso mese di febbraio il Donizetti sottoscriveva una nuova scrittura con l'impresario Tortoli di Napoli per comporre un'opera da offrirsi al teatro Nuovo e per riprodurre *l'Aio nell'imbarazzo* « adattato alla compagnia e col farvi quei pezzi nuovi che fossero necessarî al buon esito », mediante il compenso totale di trecento ducati (3).

---

(1) N. 7 del 12 febbraio 1824.

(2) Nella lettera 1° aprile 1823, riportata a pag. 1, il Donizetti sollecitava il Ferretti ad *amalgamare* nella compagnia anche la moglie del Tamburini. Però tale progetto non si potè compiere, perchè Marietta Gioia (una delle due figlie del famoso coreografo Gaetano Gioia), la quale aveva sposato il Tamburini proprio allora (nella quaresima del 1823) diede alla luce, appunto nel gennaio 1824, in Roma, il suo primo figlio, che ebbe l'onore di esser tenuto a battesimo dal duca Salvatore Sforza Cesarini (Montanari dott. Antonio, *Gli uomini illustri di Faenza*. Faenza, 1886, pag. 154).

(3) Posso offrire al lettore il testo della scrittura, per cortesia del ch.mo signor Carlo Malherbe, archivista dell'*Opéra* di Parigi, il quale ne possiede l'originale:

« Teatro Nuovo

« Col presente foglio sinallagmatico da valere quale titolo autentico, il signor Francesco Tortoli ferma, e stabilisce il maestro compositore sig. Gaetano Donizetti per adornar di musica da lui espressamente composta un melodramma

Ma a Napoli, l'*Aio* non comparve che nel 1826: i recitativi furono messi in prosa e la parte dell'Aio fu voltata in napoletano dal Tottola (1), che vi aggiunse alcuni pezzi nuovi. Il Donizetti, in data di Napoli, 30 maggio 1826, scriveva al Mayr: « Da ieri sto facendo

---

buffo, o semiserio, con patto espresso che a' primi giorni del prossimo mese di maggio il signor Tortoli gli stabilirà l'autore del dramma, il quale dovrà consegnarli completo l'atto primo e nel tempo stesso la lista della compagnia per la quale dovrà espressamente comporre, oltre l'epoca precisa in cui dovrà immancabilmente andare in scena.

« Il maestro compositore suddetto rinuncia ad ogni diritto di privativa e proprietà sulla sua composizione a favore dell'Impresa.

« Il sig. maestro compositore suddetto promette al sig. Francesco Tortoli di occuparsi immediatamente a provvedersi della copia della di lui opera composta a Roma, intitolata *L'Aio nell'imbarazzo*, concertarla e porla in scena nel sud° teatro.

« Il sig. maestro sud° non trascurerà frattanto di occuparsi dell'opera nuova come di sopra s'è espresso; ed in compenso de' suespressi impegni il sig. Tortoli pagherà al sig. maestro Donizetti la somma di ducati *trecento*, dico 300 [*lire 1260*] da pagarsi divisa in due rate, cioè: ducati 150 dopo la consegna dell'atto primo dell'opera nuova, e ducati 150 dopo avere assistito alle tre prime rappresentazioni della medesima.

« Il sig. maestro Donizetti promette riconoscere la persona dal sig. Tortoli destinata qual direttore, o quale impresario assoggettandosi alla penale che sarà decretata dalla Reale Deputazione de' Teatri mancando all'epoca suespressa, e per i casi fortuiti le parti contraenti si rapporteranno al praticato ne' teatri di Napoli, e per la manutenzione, ecc. ed a cautela. — Napoli, . . . febbraio 1824 *ventiquattro*.

« Articolo addizionale.

« Per maggiore intelligenza il sig. maestro Donizetti promette adattare la sud° opera *L'Aio nell'imbarazzo* alla compagnia che dovrà rappresentarla, farci que' pezzi nuovi che saranno necessarî al buon esito, ecc.

« Napoli, d° anno e giorno.

(1) Vedi la lettera di E. Alberti sui melodrammi ricavati dalle commedie del Giraud, contenuta nel XIII volume delle *Opere edite ed inedite* del medesimo.

Nel Catalogo del R. Conservatorio di musica di Napoli per la Mostra donizettiana (Bergamo, 1897) trovo, alla pag. 38, che fu esposto il copione per la prosa dell'*Aio*.

le prove del mio prediletto *Don Gregorio* al teatro Nuovo, coll'aggiunta di qualche pezzetto nuovo ».

Le differenze nella struttura dell'opera tra la esecuzione di Roma, come risulta dal testo del *libretto*, e le ulteriori riproduzioni, sono queste: nella prima esecuzione romana figurava la cavatina di Don Giulio « *Basso, basso il cor mi dice* » (atto I, scena II) tolta in seguito, e mancava il duetto fra Pippetto e Gregorio, inserito dopo la scena seconda « *Come un asino maestro* »; invece del duetto tra Gregorio e Gilda « *Cara mia, ci vuol pasiensa* », la cui musica, al pari di quella dell'aria suddetta, fu stampata dal Cencetti di Roma (1), fu messo quello « *Non sapete ch'io son figlia* ».

Nel secondo atto vi fu aggiunto il duetto « *Nelle camere soletta* » tra Leonarda e Gilda; e, invece del terzetto « *Un freddo sento, un tremito* » (pubblicato anche dal Cencetti) fu posta l'aria di Don Giulio « *Sugli occhi tuoi spietata* ». Inoltre molti recitativi furono giudiziosamente ridotti.

A Napoli ebbe esito « più che felice ». Come lo aveva avuto a Palermo l'anno innanzi — diretto dall'autore — facendo le spese della stagione: anche alla Scala di Milano piacque, nonostante le censure del *Corriere delle Dame* e di altri giornali (2).

(1) La Stamperia Ratti, Cencetti e C. pubblicò tosto, ridotti con accompagnamento di pianoforte da Giuseppe Senderak, tutti i pezzi dello spartito, secondo la prima esecuzione romana, eccettuati i recitativi. Tra questi pezzi, conservati nella biblioteca di S. Cecilia, meritano interesse speciale quei tre che, cambiati o tolti nelle successive riproduzioni, si cercherebbero invano nelle edizioni posteriori. La Casa Girard di Napoli pubblicò « *Nel fior degli anni miei* » ridotta per soprano.

La Casa Ricordi ne stampò cinque pezzi, e, recentemente, l'intero spartito; il quale, già nel 1855, usciva a Parigi nelle edizioni Schonenberger.

Il Cencetti pubblicava altresì, del Donizetti, un duetto tra Irene e Olinto: « *Ascolta Irene* » e un altro duettino per due soprani: « *Sempre sarò costante* », dedicato, dagli editori stessi, alla contessa Cecilia Ravizza Botti.

(2) Il *Corriere delle Dame* (n. 34 del 26 agosto 1826) diceva essere l'*Aio* « un'antologia rossiniana, mercadantesca e pacinesca pei tanti fiori che da quei giardini raccolse il Donizetti, innestandoli con poca destrezza nel lavoro che diede per suo ». Ma l'articolista è costretto a confessare che « con tutto ciò lo spettatore vi trova un certo brio seguente ed una certa vivacità che piace e diletta, posto una volta da parte il fonte donde gli viene ».

Quasi le stesse cose ripeteva il Pezzi nella *Gazzetta di Milano*, il cui articolo è riportato dal Verzino nel suo lavoro, nel narrare le vicende di quest'opera a Milano (op. cit. pag. 56 e segg.).

Nel settembre del 1826 era già stato dato a Trieste, Venezia, Firenze, Malta, Messina e Madrid (1). L'*Aio* costituì il primo ingresso e il primo trionfo del Donizetti a Vienna; due giorni dopo la morte di Beethoven, il 28 marzo 1827, tradotto da Braun e interpretato dal Lablache, lo spartito fu rappresentato per sette sere al teatro di corte alla Porta Carinzia (2).

Nel 1827 lo avevano pure udito Torino, Ancona, Lucca, Chieti, Verona e di nuovo Venezia e Napoli.

Nel 1828 apparve a Forlì, Padova, Cento, Ascoli e perfino a Dresda; nel 1829 lo riudirono Roma e Palermo. Nel 1830 lo conobbero sei teatri: Bologna, Ferrara, Imola, Genova, Modena e Bergamo.

Ma..... *nemo propheta in patria.* Dopo questa serie di trionfi, a Bergamo, appunto, nel febbraio 1830, messo in iscena all'insaputa dell'autore, ma concertato con ogni impegno dal buon Mayr, fece... fiasco! E l'autore scriveva al padre, non senza amarezza: « Bravo, bravo, bravo! Ci ho proprio un gusto matto che l'*Aio* abbia fatto fiasco; delle sole fatiche del buono ed anzi ottimo Mayr mi dispiace, ma del resto me la rido. Loro di là fischiano ed io di quà ricevo applausi ». E più lungi aggiungeva: « Voi altri in Lombardia non dovete mai far cose mie, mai, mai; i giornali mi hanno screditato troppo, e lasciate pur che così sia » (3).

Nella città che l'aveva visto nascere, *l'Aio nell'imbarazzo* ebbe un'altra felicissima accoglienza nel febbraio del 1829, al Valle, cantato dalla Manzocchi, dai bassi Cavalli e Prò e dal tenore Ravaglia: ricomparve sulle stesse scene nell'ottobre del 1832 e nel febbraio del 1841, ma affidato a compagnie molto scadenti.

---

(1) Cfr. le lettere di Donizetti: 30 sett. 1826, 10 gennaio, 13 febbraio e 4 maggio 1830, in Alborghetti e Galli, op. cit.

(2) *Gaetano D. ed il teatro di Corte a Vienna*, per A. G. Weltner (nel *Numero unico* pubblicato in occasione del centenario).

(3) Lettera citata del 13 febbraio 1830.

III.

Olivo e Pasquale.

1827.

Dopo *L'Aio nell' imbarazzo* nessun'altra opera del Donizetti fu rappresentata sui teatri romani fino al gennaio del 1827, quando appunto — sulle scene del Valle — comparve il nuovo spartito, *Olivo e Pasquale* (1). Del resto nelle stagioni di primavera ed autunno del 1824 agì il solo Valle e nel 1826 (chè nel 1825, anno santo, i nostri teatri non si aprirono affatto) il campo lirico rimase riservato al solo Rossini, che raccolse nuovi allori con la *Semiramide*, lavoro ancora sconosciuto ai romani, dato all'Apollo in quel carnevale e riprodotto al Valle nel seguente autunno.

Accennerò brevemente, basandomi sulle lettere conservateci e sopra altri dati sicuri, alle vicende artistiche del Donizetti in questo spazio di tempo. E la prima nuova opera in cui ci imbattiamo è l'*Emilia di Liverpool*, la quale, per errore, è riportata, negli elenchi, al carnevale del 1824 (contemporaneamente a *L'Aio nell'imbarazzo*!); mentre il *Giornale del Regno delle Due Sicilie* ne fissa la rappresentazione

---

(1) Appartiene forse a questo periodo (a giudicare dallo stile) una *Cantata*, affatto ignota ai biografi, di cui ebbi la ventura di rintracciare la partitura manoscritta.

Il lavoro, col titolo « *L'Assunzione di Maria SS. — Cantata del sig. Gaetano Donizetti* », ha tre personaggi: S. Giovanni (tenore), S. Pietro (baritono), S. Tommaso (tenore); si compone di sette pezzi (più quattro recitativi), ossia tre piccoli cori (d'introduzione, uno d'angeli e la preghiera finale), tre arie (una delle quali con coro) e un terzetto; ed è istrumentato per quintetto d'archi, due clarinetti, due corni e un fagotto.

Ho fondato motivo di credere che fu scritto per l'Oratorio di S. Maria in Vallicella: ma le ricerche per ritrovarne la data della esecuzione, nonchè il *libretto*, rimasero vane.

al 28 luglio, registrandone sette repliche, l'ultima delle quali il 2 novembre (1).

Il nostro compositore passò l'estate in Napoli; donde scriveva la seguente lettera al suo amico Ferretti:

Napoli, il 21 agosto [*1824* (2)].

A. C.

Scusa se ti faccio spendere 9 baiocchi, ma te li rimborserò alla prima occasione. Ho sentito dal comune amico Vasselli la bella pensata che hai fatta di provare con quell'ebreo di Paterni se volesse avermi st'autunno a scrivere; io non posso che approvarla con tutto il cuore, poichè è costume degli uomini di buon senso l'approvar cosa che guadagno e onore gli dia, sebbene in Roma e l'uno e l'altro siano incerti..... ciascuno per il suo motivo: già, anche Paterni mi fece certe domande in quei giorni che fu qui, ma la disgrazia volle che mi colpì la febbre e più nol potei vedere: or tocca a te ad adoprare ogni astuzia acciò lo imbrogliamo perchè ci imbrogli... Lascio dunque a te ogni potestà, facoltà e diritto di fare e disfare tanto con lui quanto con tua moglie!... Dovendo io tornar in questo nido di maldicenza [!?] accorderei la mia venuta in Roma anche per poco prezzo poichè è poca la distanza. Vedi tu, imbroglia tu e ne avrai da me l'eterna inalterabile gratitudine.

A Teta, alla mia venuta sarà turato il gozzo con un carro di musica. Addio.

Il tuo Donizetti.

All'Ornat. sig.
Il sig. Giacomo Ferretti
Celebre poeta estemporaneo
Roma.

Le trattative col Paterni non ebbero alcun risultato favorevole; nè del Donizetti sappiamo notizie fino al marzo del successivo anno, quando, celebrandosi delle feste per l'ascensione al trono del nuovo

---

(1) In un'appendice teatrale dello stesso giornale, contenuta nel numero del 9 agosto 1824, si dice: «... tale è stato, per esempio, il caso del sig. Donizetti nello scrivere *ultimamente* la bella musica della *Emilia di Liverpool.*

Di quest'opera gli editori Ratti, Cencetti e C. pubblicarono tre pezzi: la cavatina di Claudio «*In dura schiavitù*», la cavatina di Emilia «*Madre, deh! placati*» e il duetto fra Emilia e Claudio «*Vive il padre? e a me non vola?*».

(2) Questa lettera non ha data di anno, ma dal bollo postale, benchè confuso, sembra doversi riportare al 1824.

re di Napoli, Francesco I, egli « vestì di espressivi concenti musicali » una cantata, anzi un « melodramma pastorale » dal titolo *I voti dei sudditi*, con versi dello Schmidt, come ci avverte il periodico ufficiale napolitano.

Nell'aprile egli si reca poi a Palermo quale direttore d'orchestra al Carolino, dove sappiamo (1) che, fra le altre opere, riprodusse gli *Originali* del Mayr, il suo *Aio nell'imbarasso*, e pose in iscena la *Vestale* di Spontini con sole diciannove prove.

Nel carnevale del 1826 egli offriva al medesimo teatro l'*Alahor in Granata* e la farsa *il Castello degli invalidi* (2).

Nel maggio lo troviamo di nuovo in Napoli per porre in iscena l'*Aio nell'imbarasso* al teatro Nuovo con le aggiunte e modificazioni descritte nel capitolo precedente, scrivere l'*Elvida* per la serata di gala al S. Carlo, in occasione del natalizio della regina (3), e riprodurre l'*Alahor in Granata*.

Napoli trattenne il Donizetti fino all'ultimo di agosto, e il primo settembre, chiamatovi dalla nuova scrittura, egli se ne partì per

---

(1) Cfr. lettera da Palermo 21 dic. 1825, in Alborghetti e Galli, op. cit.

(2) Non sono riuscito a sapere il giorno della prima rappresentazione di questi due lavori. Per l'*Alahor*, l'autore l'attendeva verso i primi dell'anno (lettera citata al Mayr, 21 dicembre 1825); il giornale *Teatri, Arti e Lett.* di Bologna riporta poi, in data 13 aprile 1826, un favorevole giudizio che sull'*Alahor* aveva pubblicato « il giornale di Palermo ». Per cortesia dell'avv. F. Guardione di Palermo, il quale potè avere conoscenza del *libretto*, si sa che il poeta era un tal M. A. e che i cantanti furono la Ferron (Zebeida), la Gioia Tamburini (Muley Hassem), il Tamburini (Alakar), il tenore Berardo Winter (Alamar), Salvatore Patti (Ismaele) e la Tomasoli (Sulima).

Dal medesimo giornale di Bologna sappiamo che durante la presenza del Donizetti al teatro Carolino, quale direttore della stagione estiva 1825 (cominciata il 4 maggio), egli aveva posto in musica, in poche ore, una *Licenza*, nell'occasione di una serata di gala offerta al marchese Pietro Ugo delle Favare, Luogotenente generale, che il 22 luglio doveva partire per Napoli. « Questo estemporaneo lavoro, dal pubblico applaudito, ci ha dato il primo saggio dei suoi talenti e ci ha fatto conoscere in lui un professore colmo di genio, di estro, di vivacità ». Così il corrispondente al detto giornale, scrivendo in data 25 luglio.

Dell'*Alahor in Granata* gli editori Ratti e Cencetti pubblicarono la cavatina (per contralto) di Hassem « *Ah sì, di tanti affanni* ».

(3) Dell'*Elvida* gli editori Ratti e Cencetti pubblicarono tosto la cavatina di Alfonso (tenore) con cori: « *Altra nube al sole intorno* », e il duettino finale, con variazioni, tra Elvida e Alfonso « *Il cielo in pria sdegnato* ».

Roma, come sappiamo dalla sua lettera 30 settembre 1826 in cui dice: « domani è un mese che partii da Napoli..... ».

In questa lettera (1) il maestro prega il suo Mayr di far nominare socio dell'Unione filarmonica di Bergamo (creata nel 1822 ad iniziativa appunto del Mayr), il maestro romano Cartoni; distinzione già accordata all'altro compositore Grazioli (2): « Vorrei pregare il maestro e l'Accademia di un favore, qual'è di onorare di accademico il m.° Nicola Cartoni, che mesi sono sostenne in Roma con applauso l'esame necessario per portare un tal nome (3). Se ciò posso ottenere da' miei compagni accademici e prima dagli illustrissimi signori direttori, gliene sarò ben grato, volendo io così contracambiare a qualche obbligazione che professo al detto maestro Cartoni col fargli un'improvvisata del diploma ».

Il Cartoni, allievo del Baini e del Terziani, aveva esordito nel 1823 con un oratorio, cantato nella sala dei Padri Filippini, intitolato *La morte di Oloferne*, *ossia il trionfo della fede*, sopra poesia di Michelangelo Prunetti. Egli aveva anche una bella voce di baritono e si distingueva fra i primi in quella nobile schiera di dilettanti romani, lodati anche dal Kandler (4) — quali il baritono Nicola Sardi, il tenore Pietro Angelini, il Moncada, i maestri Ambrosini e Moroni, il Compagnoni, il conte Alessandro Cenci-Bolognetti, la marchesa Muti, la Carradori, la duchessa Lante, la Carnevali, la Perugini, Orsola Corinaldesi, Clelia Garofolini, la Martinelli ed altri — che fiorivano in quei tempi felici per la musica.

Il Cartoni morì nel terribile colèra del 1837, e il Donizetti, allora angosciato dalla recente perdita della moglie, scriveva da Napoli al cognato: « Il solo Cartoni, se l'animo mio non fosse oppresso, saria

---

(1) In Alborghetti e Galli, op. cit.

(2) Alcune notizie biografiche sul romano Filippo Grazioli (1773-1840) si possono leggere nel mio *Un poeta melodrammatico romano* (pag. 108, nota).

(3) Infatti Nicola Cartoni, insieme con Girolamo Ricci, si sottopose, il 27 aprile 1826, all'esame necessario per avere il titolo di maestro compositore dalla Congregazione ed Accademia di S. Cecilia. L'esame consisteva in un assolo organico, in un duetto istrumentale, in un terzetto organico, in un quartetto con attacchi ed imitazioni ed in una fuga scolastica organica, il tutto su parole latine. Gli esaminatori furono Giuseppe Baini, Valentino Fioravanti e Pietro Terziani.

(4) Vedi un suo articolo riportato nel IV tomo della *Revue musicale* di Parigi.

stato quello al quale avrei detto requie: ma son così amareggiato per me, che accolgo indifferentemente anco la morte degli amici ».

***

La nuova scrittura pel teatro Valle era stata concordata coll'impresario Aniceto Pistoni per un'opera buffa.

La versificazione del libretto fu affidata a Jacopo Ferretti e il soggetto fu preso da una commedia di A. S. Sografi, anzi dalla *più celebre* commedia del padovano — a dire del Ferretti stesso, che di tali cose se ne intendeva — l'*Olivo e Pasquale*, recitata nell'autunno del 1794 al S. Giovanni Grisostomo di Venezia (1). L'argomento era stato già ridotto in farsa di un atto dal Foppa (?), posta in musica da Sebastiano Nasolini, rappresentata nell'autunno del 1799 al S. Samuele di Venezia col titolo *Gli opposti caratteri* (2) e riprodotta nel 1801 alla Scala di Milano.

Il Sografi era conoscitore avveduto del teatro e sapeva a tempo e luogo lusingare il gusto del pubblico con colpi di scena improvvisi e di grande effetto (3).

In questa commedia egli presenta due fratelli di carattere assolutamente differente: l'uno — Olivo — ruvido, ostinato, intrattabile; l'altro — Pasquale — debole, timido, di ottimo cuore. Il primo ha una figlia — Isabella — alla quale ha destinato per marito un ricco commerciante che deve giungere appositamente dall'estero per sposarla: senonchè essa si è invaghita di Camillo, commesso di studio di Olivo (il solito giovane povero, ma onesto) ed è sostenuta nell'innocente relazione dalla zia Giuseppina, moglie di Pasquale, e dalla furba domestica Matilde. L'intreccio consiste quindi sui raggiri posti in opera per mandare in fumo il progettato matrimonio col commer-

---

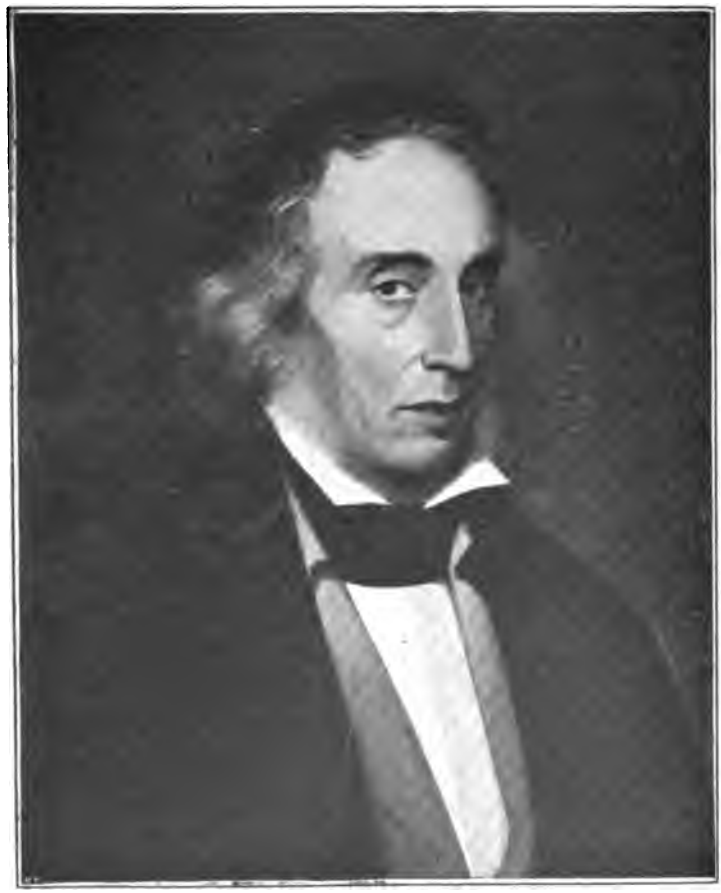
(1) Pubblicata per la prima volta nel 1° tomo del *Teatro moderno applaudito* (Venezia, 1796).

A Roma fu recitata per la prima volta al Valle, nel carnevale 1804-05, dalla compagnia Perotti.

(2) Wiel T., *I teatri di Venezia nel secolo XVIII*. I personaggi sono: Anselmo, Pancrazio, Ernestina, Camillo, il conte Arsura, Aurelia.

(3) Ottolini V., *Il teatro in Italia*, ecc. — Milano, Ricordi (pag. 233).

ciante Le Bross e sui tentativi fatti per ottenere da Olivo il consenso per le nozze preferite. A questo si presta, incosciente strumento, uno spiantato chiacchierone, vanaglorioso e seccatore — Columella — raggirato dalle fine arti di Matilde; la quale, facendogli appunto credere che Isabella siasi innamorata di lui, lo spinge a rivelare al



Jacopo Ferretti nel 1839 (dal quadro del Malatesti).

terribile Olivo come il progettato matrimonio non sia effettuabile, preparando così il terreno a Camillo.

La commedia è in tre atti ed il migliore è, senza dubbio, il secondo: chè il primo serve, naturalmente, di preparazione ed ha una

sola scena importante, quella della confessione di Isabella a Le Bross del suo celato amore per Camillo; ed il terzo, dopo alcune scene quasi superflue, non giunge che ad una soluzione molto semplice e prevedibile.

Nel libretto del Ferretti, al quale mancano due personaggi secondarî della commedia (la moglie di Pasquale e il servo filosofo di Columella), le scene più interessanti sono riservate all'ultimo atto: onde il primo — diviso in due parti nella rappresentazione — risulta poco interessante ed alquanto prolisso. La risoluzione della commedia fu, poi, variata. Nel lavoro del Sografi, mentre Olivo, Pasquale e la moglie di questo, scopertosi il segreto amore d'Isabella, stanno bisticciandosi, e Le Bross perora generosamente in favore dei due innamorati, giunge in buon punto Matilde annunziando che ha fatto, in quel momento, unire costoro da un notaio; onde Olivo è costretto, suo malgrado, a rassegnarsi.

Nel *libretto* del Ferretti lo scioglimento è più drammatico ed è imitato da un colpo di scena che il Sografi stesso pose nell'altra commedia *Il più bel giorno della Westfalia.* Isabella e Camillo minacciano di uccidersi se il padre non consente alle nozze: viste inutili le minacce, due colpi di pistola rimbombano in lontananza! Ma tutto è finzione, e mentre Olivo, deposto l'umore burbero, si dispera e si ricrede, giungono gli amanti ad implorare il perdono e... la dote.

Ecco quanto il Ferretti nota nell'introduzione al *libretto* (1): « Ho tratto l'argomento di questo melodramma dalla più celebre commedia di Simone Sografi: e per renderne più teatrale lo sviluppo, ho ardito servirmi d'un così detto *colpo di scena* immaginato dal medesimo illustre poeta nel dramma *Il più bel giorno della Westfalia*, stampato in Torino dal Morano, nel suo *Anno teatrale* ».

Pur troppo nella riduzione a melodramma restano molto offuscati i pregî della commedia, in ispecie nelle proporzioni e nella delineazione dei caratteri, ed il poeta stesso ce lo avverte, proseguendo:

---

(1) « Olivo | e | Pasquale | *melodramma giocoso* | *in due atti* | *da rappresentarsi* | *nel teatro Valle* | *degli Ill.mi signori Capranica* | *il carnevale dell'anno 1827.* | — *Parole di Giacomo Ferretti* | *musica di Gaetano Donizetti.* | — Roma | nella Stamperia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n. 17 | *Col permesso dei Superiori* » (di pag. 63).

« La brevità prescritta ad un'opera in musica mi ha fatto involontariamente sacrificare insigni bellezze del dialogo comico, che trovansi nell'originale produzione del veneto scrittore: ma chi conosce per prova questo letto di Procuste, non mi negherà un cortese perdono »; e giustifica la diversa soluzione concludendo: « Nè senza ragioni ho sviluppato altrimenti questo melodramma; ma ho stimato ottimo fra i partiti quello di ricorrere ad un comico strattagemma inventato dal medesimo autore ».

Fra le lettere inedite del Donizetti, possedute dagli eredi del Ferretti, non se ne trova alcuna che si riferisca a quest'opera, chè esiste una lacuna dal 1824 al 1830: fra quelle edite, ed ammontano a circa 250, trovasi un solo accenno dell'*Olivo* ed è nella lettera 30 settembre già citata, nella quale si legge: « Qui sto lavorando e sono già quasi a metà del secondo atto, senza stromenti però; ora lo lascio lì per li pentimenti che posson succedere, o anzi che mi van succedendo. Intanto l'assieme è giù ».

Sicchè in ventisette giorni, al più, egli aveva quasi terminato il lavoro; mancando soltanto mezzo atto e la strumentazione!

La compagnia alla quale era affidata l'esecuzione dello spartito, si componeva dell'ottimo baritono parmegiano Domenico Cosselli (1801-1855), al principio della sua carriera, ma già favorevolmente conosciuto sui teatri romani (Olivo); del buffo Giuseppe Frezzolini, padre della celebre Erminia, esperto specialmente nella mimica (Pasquale); del soprano Emilia Bonini (Isabella); del contralto Anna Scudellari, moglie dello stesso Cosselli (Camillo); del tenore G. B. Verger (Le Bross); dell'altro buffo Luigi Garofolo (Columella); della solita seconda donna Agnese Loyselet (Matilde) e di Stanislao Prò (che l'anno di poi salì al grado di primo artista) per la parte del servo. G. M. Pelliccia dirigeva l'orchestra.

I nostri teatri si aprirono, nel 1827, soltanto il 7 gennaio: l'Apollo, con prosa della compagnia Andolfati-Zannoni e balli; l'Argentina con opere di Rossini, eccellentemente eseguite; il Valle con quella del Donizetti.

Ma il successo dell'*Olivo e Pasquale*, sia per colpa di qualche cantante, sia per colpa del *libretto*, sia, infine, per colpa..... della musica, non fu certo entusiastico. « Mediocre incontro », registra il Chigi nel suo diario. « Donizetti ha invocato Apollo in un momento

in cui questo nume era altrove divagato », scrive il corrispondente del giornale musicale di Bologna. Ed anche le *Notizie del giorno*, benchè evitino di palesare la fredda accoglienza del pubblico, non possono nascondere una certa circospezione nel fare gli elogî di quella musica.

« La musica era scritta — dice l'articolista — da Gaetano Donizetti, maestro di vivace fantasia e di molto e commendato ingegno, le cui produzioni avevano già formato negli scorsi anni la delizia dei nostri teatri e di quelli di Napoli. Il libro parve soverchiamente lungo; perchè forse troppo fedele all'argomento tolto dal Sografi ». Aggiunge che la musica « è bene istrumentata, nè le melodie vengono affogate dal fracasso dell'orchestra; ma esprimono la parola e l'affetto. Gli attori vennero a ringraziare, unitamente al maestro, il pubblico, che li chiamava con replicati applausi » (1). E poco prima aveva lodato la cavatina del Frezzolini, quella del Verger, l'aria del Cosselli, il quartetto fra i tre bassi e il tenore (pieno di brio e di intreccio delle parti, benchè costruito con molta semplicità di mezzi; uno dei migliori pezzi dello spartito); il duetto del primo finale fra Verger e Frezzolini e quello, bellissimo, tra il tenore e la Bonini, nonchè il *rondò* finale di quest'ultima.

Ma, ahimè, come l'estensore è crudele riguardo ad essa! « Tutti gli attori gareggiarono nell'eseguire le intenzioni del maestro: esclusa la Bonini che mancò di forza e di un poco di elettricismo nel dare maggior vita all'espressione. Ci lusinghiamo che questo melodramma, accorciato di qualche scena, riscuoterà più sicuro gradimento e si concilierà più attenzione nei pezzi che forse non vennero eseguiti col dovuto calore: del che non vuolsi accagionare il maestro ».

E la Bonini, punta nel vivo ed in evidente disaccordo con l'impresa e col maestro, s'affretta, nel susseguente numero dello stesso giornale, a far pubblicare un articolo che mal nasconde la stizza ond'essa era invasa. « Noi vogliamo facilmente accordare al maestro vivace fantasia e sapere, già dimostrati nelle produzioni date altre volte sulle nostre scene e su quelle di Napoli; ma non potremmo già acconsentire ad elogî portati dal signor estensore troppo al di là del

(1) *Notizie del giorno*, n. 3, del 18 genn. 1827.

giusto »: e dopo aver detto che Emilia Bonini meritava « un elogio all'abilità ed alla bella e robusta voce, in luogo di accusarla di mancanza di forza e di non dar molta vita all'espressione » e che questa « egregia virtuosa » riscuoteva « molti applausi e soddisfaceva generalmente per la maestria colla quale sosteneva la sua parte », l'articolista scocca il dardo finale: « Non ci negherà [l'estensore del giornale] neppure che l'impresa si duole della cattiva riuscita dell'opera e che la certa e vera prova n'è la tenuissima dispensa serale dei biglietti ».

Eppure, secondo il Ferretti, sembra che il freddo esito dell'*Olivo e Pasquale* si dovesse tutto alla Bonini..... Egli, nelle cronache teatrali del *Museo drammatico* (1), scriveva, dopo quattro anni, che quello spartito « per mancanza d'una prima donna veracemente comica non sortì il più brillante successo nella sua cuna romana ». Veramente la Bonini non era troppo adatta al genere comico, tanto che i suoi stessi encomiatori le consigliavano di « calzar sempre il coturno, mai l'umile socco ».

L'opera durò in iscena sino al 5 febbraio, nella qual sera fu rimpiazzata dall'*Otello* del Rossini, cui arrise miglior fortuna. Essa non ricomparve in Roma che molti anni più tardi, nel marzo 1842 al teatro Metastasio; ma fece tosto il giro dei teatri d'Italia e dell'estero (2).

Napoli la vide nel medesimo anno 1827 e nel seguente, insieme con Berlino. Palermo nel 1829. Nell'estate del 1830 andò sulle scene della Canobbiana, con grande successo (3). I severi critici milanesi, nel giudicarla in quella occasione, trovarono che la musica era sempre brillante, quantunque non sempre nuova e in qualche punto peccante di trivialità; ma che il compositore aveva dato prova di gusto, intendimento e di quel brio che è proprio dell'opera buffa.

---

(1) *Museo drammatico italiano e straniero.* Roma, 1830-1 (fasc IV, pag. 113).

(2) Ignoro se esista tuttora la partitura autografa dell'opera; la biblioteca del R. Conservatorio di musica di Milano possiede l'autografo del finale dell'atto primo.

Varie partiture mss. sono conservate nelle nostre biblioteche musicali e lo Schonenberger di Parigi pubblicò nel 1855 la prima edizione dell'intero spartito per canto e pianoforte. La Casa Ricordi, di Milano, ne stampò sei pezzi, tra cui il bellissimo quartetto: la Casa Girard e C., di Napoli, il duetto « *Isabella, voi scherzate?* »: il Mayaud, di Parigi, il duetto « *Sappiate che il mio cuor* ».

(3) Verzino E. C., op. cit., pag. 62.

A Parma, a Crema e a Brescia l'*Olivo* fu dato nell'inverno del 1830-31 con esito eccellente; come del pari a Bergamo, dove tra i cantanti v'era il famoso Duprez. Ma, nella sua città nativa, il Donizetti fu sempre trattato duramente dalla stampa e cade a proposito ricordare quanto egli scriveva al padre in quell'occasione: « Dite al sig..... che tenga in tasca i suoi articoli per farne ciò che meritano. Che gli applausi dell'*Olivo* invece che io li divida coi cantanti, orchestra, etc., glieli dono e vi unisco anche quelli di tutte le altre città dov'è stato fatto. E che seguiti ad animare i compatrioti così che tutti l'avranno dov'io lo tengo ».

Dopo Bergamo, lo si ripetè a Milano, al Carcano, dove durava tuttora clamorosa l'eco dei trionfi dell'*Anna Bolena*, allora apparsa. Il Duprez medesimo così ne accenna nelle sue memorie (1): « Pour terminer la saison on voulut donner un opéra-bouffe de Donizetti intitulé *Olivo e Pasquale*. Comme je venais de chanter avec beaucoup de succès à Bergame, on me demanda d'en être l'interprête, ce qu'ayant accepté, je fis pour la circonstance emplette d'un superbe pantalon blanc, car l'*Olivo e Pasquale* se jouait en costume de ville. Mais, hélas! le public ne fit attention ni à mon pantalon, ni à ma personne, ni à la pièce elle-même; il avait autre chose en tête et se réservait pour un autre spectacle ». Cioè il tenore Rubini nella *Sonnambula* e nell'*Anna Bolena*!

Nel 1831 e 1832 conobbero quell'opera i teatri di Genova, di Firenze, di Torino, di Padova, di Reggio, di Livorno, di Trieste, di Modena, di Verona, con successo variabile. Nel 1833 piacque a Cento, a Bagnacavallo, ad Ascoli, e, di nuovo, a Napoli; nel 1834 fu applaudita a Ravenna, ma cadde alla Scala. Nel 1835 l'ebbe Madrid; nel 1836 Novara; nel 1838 Pesaro. Sei anni dopo, riaprendosi la Canobbiana restaurata, sceglievasi quel lavoro quale spartito di apertura. Vienna non l'ebbe che nel 1847, per tre sere soltanto.

---

(1) Duprez G., *Souvenirs d'un chanteur* (in *Nouvelle Revue*, vol. I, 1879, pag. 142).

***

Il Donizetti non aveva certamente tempo a riposarsi sui lauri, magri o rigogliosi che fossero, chè nuovi impegni lo chiamavano altrove: ed infatti non appena terminate le recite dell'*Olivo e Pasquale* e fors'anche prima, se ne partì per Napoli, ove il Gilardoni gli aveva apparecchiato i versi degli *Otto mesi in due ore*. La romantica opera, in tre atti, fu data al teatro Nuovo il 13 maggio con ottima riuscita (1), poichè, a dire il vero, il pubblico napoletano non aveva fatto mai cattivo viso alla musica donizettiana. E così piacquero una farsa data per la sua serata d'onore, *le Convenienze teatrali*, e l'opera buffa *il Borgomastro di Saardam*, rappresentata per più di trentacinque sere.

Invero quell'anno fu propizio alle sue vicende. Dice il Cicconetti e, dopo di lui, ripetono gli altri biografi, che il Donizetti strinse un patto col famoso impresario Barbaia di Napoli, obbligandosi di fornirgli dodici opere nuove in tre anni, pattuendo una ricompensa di duecento ducati, ossia 840 lire, al mese (2).

Di più ottenne il posto di direttore al teatro Nuovo con cinquanta scudi al mese; cioè altre 250 lire. Egli era giunto alfine a conquistare una buona posizione che gli permetteva di stare tranquillo per l'avvenire: ed appunto in vista di ciò non si peritò di chiedere in isposa Virginia Vasselli, con la cui famiglia, e specialmente col fratello Antonio, erasi stretto in amicizia fino dal suo primo arrivo in Roma, come dissi a suo luogo.

---

(1) In una lettera del 14 maggio 1827, diretta al maestro Andrea Monteleone di Palermo (pubblicata dall'avv. Fr. Guardione nel « *Bellini* » di Catania, n. 11-12 del 22 febbraio 1903), il Donizetti ragguaglia così l'amico dell'esito dell'opera: «... Decorata per eccellenza ed una esecuzione bastantemente precisa per parte di macchine, scene e vestiario, che sono le cose principali. La musica, adorna di tutto questo, ha avuto un esito felicissimo, ed io, fra gli altri, fui pure chiamato sul palco dopo i tanti evviva già compartiti al cembalo ».

Si cercherebbe invano quest'opera nel IV volume della *Scuola musicale di Napoli* del Florimo: ed invero questo volume, che dovrebbe contenere « l'elenco di *tutte* le opere in musica rappresentate sui teatri di Napoli dal 1651 al 1881 », non ne registra che la *quinta parte* appena!

(2) Veramente le opere nuove scritte per Napoli dal 1827 al 1830 sono soltanto otto.

Il candore e la bontà di quella fanciulla, avvenentissima e nello splendore dei suoi diciotto anni, e che ai suoi pregî naturali aggiungeva le grazie di un'educazione completa (essa era anche una cantatrice distinta), avevano colpito grandemente il cuore del nostro compositore; il quale così scriveva al padre, da Napoli, il 25 maggio 1827: « Io spero trovarvi men dispiacente adesso che sapete il nome della giovine che forse sposerò, perchè meglio di così al certo non avrei trovato riguardo a carattere; non dirò bellezza, perchè quella dura poco. Ora sappiate che dànno 2000 *Colonati* pagabili in tre anni, cioè per tre anni ancora non si gode che il sei per cento, poi son padrone di trasportare la somma dove mi pare e piace; prima nò perchè il contratto che fece il padre era di sei [*anni*] e non sono scorsi che tre col banchiere. Tiene per un altro migliaio di scudi in robba per casa, per lei, ed argenteria; dunque mi pare che un uomo che non ha un soldo possa sposarla. Alla fine cosa avrebbero di più le altre? — Eppoi chi sa che io non venga a stabilirmi con voi altri? La giovine fa ciò che voglio; sicchè? — » (1).

Sembra che i genitori di Gaetano non fossero troppo contenti che il figlio loro contraesse il matrimonio: non per le qualità della fidanzata, che d'altronde essi non potevano conoscere, ma per il progetto in sè stesso. Forse il timore che egli, accasandosi tanto lontano da Bergamo (specialmente in quei tempi di difficili comunicazioni) e creandosi una famiglia propria, potesse dimenticarsi di loro e privarli di quei soccorsi che l'ottimo Gaetano non mancava di inviar loro continuamente e sempre in maggior copia, può spiegare quella contrarietà. Appunto perciò, nella lettera testè riportata, il Donizetti insisteva sulle condizioni finanziarie della famiglia Vasselli, facendo anche balenare la possibilità di accasarsi con la moglie, nella città nativa.

Luigi Vasselli, nato a Riofreddo (un paesello romano del mandamento di Arsoli) nel 1768, s'era stabilito fin dalla prima gioventù in Roma, esercitando con molto onore l'avvocatura (come il padre suo, Francesco), quale procuratore di collegio. Egli era, a detta

---

(1) Alborghetti e Galli, op. cit. — Il valore del *colonnato* equivaleva a quello dello *scudo*.

de' contemporanei, un legista valentissimo, di sagace ingegno e di profonda dottrina: e tanto stimato, che, quando Pio VII, tornato in Roma, volle riordinare le leggi civili, egli fu prescelto per compilare il codice di procedura civile (1).

Dal suo matrimonio con Rosa Costanti, romana, di due anni più vecchia di lui, aveva avuto tre maschi — Antonio, che, dapprima chirurgo delle truppe pontificie, divenne poi, alla morte del padre (2 gennaio 1832), continuatore dello studio di lui e procuratore rotale; Francesco, anch'esso « curiale », morto a soli 26 anni nel 1826, e Gaetano — ed una figlia, Virginia (2).

Antonio, o più romanamente Tòto (3), fu, sin dai primi tempi, l'amico sincero del Donizetti, amicizia che, rafforzata dalla parentela, durò fervidissima fino alla morte del compositore; chè quella del Vasselli avvenne molto più tardi, nel 1870. Il Donizetti, dal 1836, privo dei genitori, col fratello stabilito in Turchia, privo della moglie, non aveva ormai altra famiglia propria che quella Vasselli, a capo della quale era Toto, con un seguito di numerosi parenti (4). A lui dedicò la *Maria di Rohan* (5).

Mentre si avviavano le trattative pel matrimonio, il Donizetti trascorreva il rimanente del 1827 a Napoli; donde, alla fine di ottobre, scriveva ai genitori, promettendo di dar loro presto « una bella nuova », alludendo forse alle prossime nozze.

---

(1) È suo un *Formolario di tutti gli atti di procedura analogamente al Codice pubblicato con Motu proprio dei 22 novembre 1817* (Roma, Poggioli, 1818).

(2) Eccone l'atto di nascita: « Die 29 novembris 1808. — Ego suprascriptus baptizavi infantem natam die Dominico 27 dicti hora 18 ex Patre D. Aloysio Vasselli romano filio b. m. advocati Francisci et ex matre D. Rosa Costanti romana filia b. m. Joannis Baptistae, coniugibus paroeciae S. Maria in Via, cui nomen Anna, Maria, Virginia. Patrini D. Aloysius Farnesi et D. Gertrudis Clementi De Gasperi. Obstet. Anna Veronesi ».

(Libro dei battezzati della parrocchia di S. Marcello, 1807-1813, fol. 83).

(3) Non *Totò*, come lo chiama il Giarelli (*Donizetti a Totò* — nella *Scena illustrata*, Firenze, 1° febb. 1892).

(4) Per vedere quali affettuosi legami esistessero fra Antonio Vasselli e Gaetano Donizetti basta leggere le cento e più lettere scritte, pel corso di sette anni, da quest'ultimo al cognato (*Lettere inedite di G. D.*, op. cit.).

(5) Nell'originale della ben cognita lettera al cognato, 3 luglio 1843 (non 1844), nella quale si parla del pianoforte di casa Vasselli, v'è un periodo non riprodotto nell'edizione e che dice: « *La Maria di Rohan è dedicata ad un vecchio ballone, più ballone di me* ».

L'anno 1828 cominciò con un nuovo trionfo del maestro sulle scene del San Carlo: il 1° gennaio infatti rappresentavasi *l'Esule di Roma, ossia il Proscritto*, un'opera seria in tre atti. Il 2 febbraio era di nuovo in Roma e indirizzando una lettera al Mayr, lo ringraziava per le congratulazioni ricevute per il successo dell'ultimo spartito, e, ciò che più gli importava, aggiungeva: « Il soggetto scelto per mia compagna è piucchè degno di me, figlia di ottimi genitori, educata da signora, senza farne pompa, che sa adattarsi a tutto, che mai ha fatto parlar di sè, che mi stima e mi ama lontano e vicino..... merita apprezzarsi. Il destino, e Iddio faranno di me ciò che lor piacerà..... ».

Nell'aprile il nostro compositore erasi recato a Genova, dove doveva aver luogo la solenne inaugurazione di un nuovo teatro, il Carlo Felice: e questa avvenne precisamente la sera del 7, alla presenza dei Sovrani, con un *Inno reale*, appositamente scritto, su versi di Felice Romani, dal Donizetti stesso (1); il quale, poco più di un mese dopo, offriva a quel teatro la nuova opera *Alina*, ossia la *Regina di Golconda* (2), sopra *libretto* dello stesso poeta: accolta con applausi meritati, poichè questo spartito è indubbiamente il migliore di quanti se ne contino dall'*Enrico di Borgogna* all'*Anna Bolena*.

Da Genova il maestro contava di partire il lunedì 18 maggio, come scriveva al Mayr (3), per tornare a Roma; ove, appena giunto, fece affrettare le formalità per la celebrazione del matrimonio, chiedendo anche l'esenzione dalle pubblicazioni. La cerimonia ebbe luogo il 1° giugno (4) nella chiesa di S. Maria in Via, avendo a testimonî

---

(1) *Genova, Teatro Carlo Felice. Relazione storico-esplicativa dalla fondazione e grande apertura fino all'invernale stagione 1874-75.* — Genova, Peretta e Molinari, 1875 (a pag. 27).

(2) La *Regina di Golconda* è dedicata al suo intimo amico e condiscepolo Antonio Dolci, di Bergamo.

(3) Cfr. lettera 15 maggio 1828 in Alborghetti e Galli, op. cit.: « Voleva partir sabato, ma il corriere è impedito, dunque sarà lunedì ».

(4) Nei registri della parrocchia, il cognome del maestro era segnato *Bonissetti*; questo errore impedì, sul principio, di rintracciare l'atto e fu causa d'inutili ricerche in tutte le altre parrocchie di Roma.

Eccone il testo: « Die prima junii anno millesimo octingentesimo vigesimo octavo dispensatis denunciationibus, nulloque detecto impedimento de licentia Ill.mi

il cognato Antonio e G. B. Zampi, figlio di quel Filippo Zampi, appassionato frequentatore di teatri e poeta a tempo perduto (1).

Gli sposi si recarono tosto a Napoli, ove presero dimora (2). Il 10 luglio Luigi Vasselli rispondeva con la letterina seguente al suo consuocero Andrea Donizetti, che sembrava essersi compiaciuto dell'avvenuta parentela (3):

---

et R.mi D. D. Josephi Della Porta Patriarchae Constantinopolis et Vicesgerentis in urbe, habita per acta D. Francisci Gaudenzi not. sub die 31 maji proxime elapsi quam apud me servo, ego infrascriptus parochus de mane in hac ecclesia parochialis ad altare SS. Annuntiatae interrogavi Ill.mum D. Dominicum Cajetanum Bonizzetti *(sic)* filium D. Andreae e civitate Bergomi a paucis diebus Romae commorantem, et honestam puellam Ill.mam D. Annam Virginiam Vasselli filiam D. Aloysii romanam ex hac paroecia, et habito eorum mutuo consensu per verba de praesenti eos in matrimonium conjunxi juxta ritum etc. et Trid. Conc. praesentibus notis testibus Joanne Baptista Zampi ab urbe veteri filio q. Philippi ex paroeciae S. Mariae in Aquiro, et D. Antonio Vasselli romano filio D. Aloysii, et fratre sponsae hujus paroeciae solemnia completa fuere.

« Ita est Fr. Francis. Ant. Philippi, parochus S. Mariae in Viam ».

(Libro dei matrimonii della parrocchia di S. Maria in Via, dal 1825 al 1830, fol. 16 verso).

(1) In questo stesso mese di giugno 1828 apparve sulle scene del Valle per una sera soltanto, l'opera del Donizetti, già data con tanto favore al Fondo di Napoli l'anno innanzi, il *Borgomastro di Saardam ovvero i due Pietri*. Nessun giornale romano del tempo accenna a quest'unica rappresentazione: il principe Chigi, nel suo diario inedito, nel registrarla sotto la data dell'11 giugno, aggiunge che l'opera venne « sonoramente fischiata ». Nel periodico *I teatri*, del Ferrario (vol. I, anno 2°, pag. 191), si parla della esecuzione, notandosi che lo spartito era stato proposto dal tenore Ravaglia *per suo campo di gloria*; e si aggiunge che il successo di Roma eguagliò quello di Milano.

Fu invero uno strano regalo di nozze che i romani fecero al compositore! Benchè credo che i fischi fossero diretti, più che ad altri, agli esecutori, che ho motivo di credere pessimi.

Gli editori Ratti e Cencetti pubblicarono, del *Borgomastro*, il grazioso duetto tra Carlotta e Timoteo (basso) « *Senza tanti complimenti* ».

(2) Sull'appartamento locato dal compositore a Napoli, in via Nardones n. 14, veggasi: Gabrielli A., *La casa di D. a Napoli* (*Fanfulla della Domenica*, n. 53 del 1893).

(3) La lettera è di proprietà del sig. Giuseppe Donizetti, pronipote del grande maestro, attualmente stabilito in Costantinopoli, il quale gentilmente volle comunicarmene copia.

Roma, 10 luglio 1828.

Stimatissimo signore,

Sono tali le ottime qualità del sig. Gaetano Suo figlio, che non può imaginarsi con quanto piacere gli abbia data in sposa la mia figlia Virginia. Ora non mi rimane che pregare il Signore affinchè conservi ambedue nel reciproco affetto e nel S. timore di Dio. Intanto La ringrazio vivamente della parte gentile che mi ha recato colla Sua stimatissima, assicurandole che io ritengo il di lei figlio come mio; E con sentimenti di vera stima, passo a rassegnarmi

Dev.mo obb.mo servo
LUIGI VASSELLI.

Al sig. ANDREA DONIZETTI
Bergamo (in città).

E da Napoli, il 19 dello stesso mese, Gaetano così scriveva al padre: « Capisco che potevate offendervi del non avervi partecipato il matrimonio, ma anch'io credetti farvi risparmiar spese e ricevere con una sola lettera notizie di tutti e due i figli; ma già le mie delicatezze non son capite. Voi poi dite che di creanza ne sapete più di me (e anche questo sarà), ma questo benedetto matrimonio di già ve lo aveva partecipato da gran tempo, sicchè mi par di non aver in gran cosa mancato.

« Se per adesso non posso spedirvi il ritratto della nostra moglie, vi spedisco il carattere, cioè essa vi vuol scrivere; sicchè per adesso pazientate. Riguardo al vederla o nò stà a voi, poichè e qui a Roma sareste il ben venuto, e per pagarvi il viaggio al ritorno ci arrivo. Anzi fate una cosa: al primo di ottobre viene il papà ed il fratello di lei; voi anticipate, vedete Roma, e venite e partite assieme: alla fine poi non siamo *in finibus terrae.* Fatevi coraggio, per venire a Roma pochi baiocchi ci vonno; quando siete là, vi accerto che non avrete più bisogno d'un quattrino. Pigliate il permesso per tre mesi, e tutto è fatto: ora vediamo se siete di parola ». Questa lettera (1), contiene anche alcune affettuose parole che, per la prima volta, la buona Virginia scriveva ai suoceri.

Il progetto di viaggio andò in fumo, e il buon portiere del Monte di pietà conobbe le sembianze di sua nuora soltanto l'anno di poi,

(1) ALBORGHETTI e GALLI, op. cit., lett. 13.

quando Gaetano ne inviò ai genitori il ritratto, fatto a Napoli: « La nostra metà manda alla signora Domenica un cordone de' suoi capegli ed un anello coi nostri nomi in due pietre..... cosa che portava io prima del *matrimoccolo*, ed io vi spedisco una spilla ad uso una *fibula* antica. Noi tutti e due poi vi doniamo il ritratto di lei, fatto da un nostro amico, e giacchè non ci possiam vedere, abbiate almeno un'idea del mio gusto in genere femminino ».

Palazzo Gavotti in Roma, abitazione della famiglia Vasselli.

La famiglia Vasselli abitava ancora in via delle Muratte, al primo piano del palazzo Gavotti. Dall'inventario dell'appartamento esistente nell'archivio municipale di Roma e redatto al tempo della morte di Luigi Vasselli (1), per cura dei figli Antonio e Gaetano e della ve-

(1) Nel *Tiberino* del 1835 (n. 41 e 42) si legge la descrizione di un piccolo monumento che il figlio Antonio aveva eretto alla memoria del padre suo, nella chiesa di S. Maria in Via. Lo scultore Luigi Mainoni ne aveva ideato il disegno, che comprendeva, col ritratto di Luigi Vasselli ad altorilievo, un simulacro di Roma e le allegorie della sapienza e della giustizia. Giuseppe Checchetelli, più

dova dell'altro fratello Francesco, troviamo che l'appartamento stesso si componeva di quattordici camere, più una cappella, la cucina ed una cantina.

L'atto dotale non fu probabilmente stipulato, chè invano ne facemmo ricerca: nel detto inventario (1) però si trova l'annotazione che, sulla sostanza paterna, dovevansi dedurre mille *scudi* « per tanti pretesi dalla sig. Virginia Vasselli per dote costituitagli in occasione del suo matrimonio col sig. Gaetano Donizetti » e altri seicento *scudi* « per tanti pretesi dallo stesso sig. Donizetti per altrettanti depositati presso il defonto ».

Nel medesimo atto è descritto « *un cembalo con tastiera di bosso, con cassa color perla filettato in oro* » relegato in camera « della serva » e valutato insieme ad un paglericcio per *canapè*, a due bauli e ad un fusto di poltrona, per quattro *scudi*. Ma il cembalo non è da confondersi col famoso pianoforte tanto caro al Donizetti, che « dal 1822 l'aveva nelle orecchie », trasportato certamente a Napoli, dopo il matrimonio, nella casa ove si erano stabiliti gli sposi; e dove fu conservato fino al 1843 (2). Nel 1843, il Donizetti, disfacendo il

---

tardi scrittore teatrale, ne aveva dettata la seguente epigrafe, non registrata dal Forcella:

RIPOSO E GLORIA
A
LUIGI VASSELLI
GIURECONSULTO E GIUDICE EGREGIO
CIVILI LEGGI RACCOLSE RIFORMÒ
PIO VII VOLENTE IN UN CODICE UNÌ
ONORI MOLTI RICUSÒ MOLTI NE TENNE
POCHI ALLA SUA VIRTÙ
TORNANDO A DIO IL DÌ 2 GENNAIO DEL 1832
AL FIGLIO ANTONIO
FAMA E PIANTO LASCIAVA

Il monumento fu compiuto nel 1835 e collocato nella seconda cappella della chiesa: ma più tardi fu tolto di là e murato nel portico del chiostro.

(1) Archivio Capitolino, Atti del notaio Apolloni Filippo. In fine dell'inventario v'è l'elenco dei libri del defunto, valutati 730 *scudi*.

(2) Il pianoforte, a coda, con cassa di legno di noce lucidata a colore di mogano, con tastiera di avorio, è della fabbrica Carlo Strobel, di Vienna, fondata nel 1816 ed estinta nel 1821.

nomi di Filippo, Francesco, Achille, Cristino (1). Ma lasciamo che il padre stesso ci racconti le triste sorti di quella nascita, riportando quanto scriveva al padre, il 20 agosto: « L'incertezza della gravidanza, e la visita a lei fatta dai migliori medici di Napoli che negavano la compromissione dell'utero, fecero sì che essa adottò dei rimedî prescritti da queste bestie, e non ostante la creatura venne alla luce di sette mesi, ma aveva una vena larghissima sopra la testa che gli toccava da un'orecchia all'altra attraversando sopra il cervello; il fatto sta che dopo sette giorni di vita, gli cominciarono le convulsioni, storceva gli occhi, non mangiava più, e dopo poca vita tirata a stenti nell'imboccargli un cucchiaio di latte, stette due giorni a bocca chiusa e morì. Meglio così che avere un ragazzo guasto da malattia, poichè dicono che se guariva, per lo meno sarebbe rimasto storpio: non se ne parli più ».

Egli aggiunge che il bambino dopo il duodecimo giorno salì al cielo: ed infatti la data è confermata da quanto scrive al Barbaia nella lettera testè riprodotta in nota e dall'atto di morte (2).

Molti anni più tardi le speranze di figliuolanza risorsero: ma invano, chè la Virginia dava alla luce soltanto una bambina già morta, perchè ancora immatura. Era un tempo tristissimo pel Donizetti, il quale in tre mesi, dal dicembre 1835 al marzo 1836 ebbe a perdere i genitori (3) e il tanto atteso figlio: « Tre mesi soli fui in giro, ed

(1) Eccone l'atto di nascita: « Anno Domini 1829, die trigesima prima Julii Rev. S. Franciscus Filippi Parochus S. Mariae in Via baptizavit infantem natum die vigesima nona currentis hora secunda noctis ex Patre D. Caietano Donnizzetti bergomensi fil. Andreae, et ex Matre D. Virginia Vasselli Rom. fil. D. Aloysio, conjug. hujus paroeciae; cui nomen *Philippus, Franciscus, Acchilles, Crystinus.* Patrinus fuit D. Josephus Vitelli, rom. filius Philippi et Cura S. Laurentii in Lucina, cujus vices supplevit uti procurator ab ipso legittime deputatus D. Antonio Vasselli Rom. filius Aloysii hujus Curae. Matrina Ill.ma D. Comitissa Virginia Rusponi a Ravenna figlia Ill.mi D. Comitis Crystini ».

(2) « Die undecima Augusti 1829.

« Die dicta Philippus Donnizzetti Rom. infans paucorum dierum filius D. Cajetani et D. Virginia Vasselli hujus Paroeciae S. Mariae in Via in Domo sita in Via delle Muratte 78, ad cœlum feliciter evolavit; cujus corpus ad hanc ecclesiam delatum, in ipsa post solitas praeces fuit sepultus. Ita est fr. Franciscus Filippi Par. S. Mariae in Via ».

(3) Si cercherebbero invano in tutte le biografie del Donizetti le date della morte dei suoi genitori. Andrea Donizetti, fu Ambrogio e Cededa Rosalinda, morì il 9 dicembre 1835; sua moglie Domenica Oliva Cassina Nava, lo seguì il 10 febbraio 1836.

di Calais, *Ugo*, *Pazzi*, *Pia*, *Rudens*..... Oh lascia che viva finch'io vivo!.... Vissi con quello l'età della speranza — la vita coniugale — la solinga. Udì le mie gioie, le mie lagrime, le mie speranze deluse; gli onori..... divise meco i sudori e le fatiche..... colà visse il mio genio, in quello vive ogni epoca di mia carriera, di tua..... o delle tue carriere. Tuo padre, tuo fratello, tutti ci ha visti, conosciuti, tutti l'abbiamo tormentato, a tutti fu compagno, e lo sia eternamente alla figlia tua qual dote di mille pensieri tristi e gai » (1).

E in casa Vasselli restò fino al 1875, quando, con generoso pensiero, la figlia di Antonio — Virginia, maritata Gabrielli — volle donarlo alla città di Bergamo perchè fosse conservato in quella civica biblioteca.

Nei nove anni di matrimonio, tre volte il Donizetti fu in procinto di divenir padre. Ma questo, che sarebbe stato per lui una gioia grandissima, non gli fu mai concesso; chè un bambino gli morì appena nato e gli altri non giunsero nemmeno a veder la luce. Già fin dal 19 gennaio 1829, Donizetti scriveva al padre: « Credo che saremo cresciuti in famiglia..... si vedrà ». E dopo alcuni mesi, per ristorarsi col riposo da una grave malattia che l'aveva colpito a Napoli, e perchè la Virginia avesse nel difficile momento del parto le cure dei suoi parenti, egli si trasferì in Roma, chiedendo un mese e mezzo di congedo al Barbaia. Il 25 luglio Virginia rivedeva i suoi (2) e il 29 dava alla luce un bambino, al quale si davano i

---

(1) *Lettere inedite*, pag. 103.

(2) Ecco quanto scriveva da Roma, l'11 agosto 1829, il Donizetti al Barbaja (lettera posseduta da Carlo Vanbianchi e da lui pubblicata nel *Numero unico*, edito dal Carnazzi di Bergamo nel 1897): «... Riguardo alla *sassata* che mi avete tirato sul partire, caro Barbaja, è troppo crudele. Mi avete concesso un mese e mezzo, sono quindici giorni che sono arrivato; la moglie sapete che almeno abbisogna di 40 giorni, e molto più adesso che stanotte è già morto il figlio, e voi volete farmi partire? pietà, mio Barbaja, pietà: se veramente vi abbisognasse, volerei per servirvi, ma, ora che a' 19 avete *Guglielmo*, che a' 4 ottobre vi è Pacini, che Gilardoni fatica e non può far per me, perchè farmi passeggiar Napoli? *Ho appena partorito e già mi volete ingravidare?* Siete troppo barbaro: eppoi, spero mettere qui in scena un'opera mia, sicchè non mi togliete tutto...».

L'opera fu infatti la *Regina di Golconda*, al Valle, di cui si parlerà al prossimo capitolo.

Jean-Jacques Rousseau

et ses études sur l'Harmonie et le Contrepoint.

Lorsqu'une légende s'est implantée quelque part, il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de la déraciner et de rétablir la vérité exacte. C'est ce qui arrive à propos de Jean-Jacques Rousseau considéré comme musicien. Hector Berlioz, et après lui Adolphe Adam, ont malmené l'auteur du *Devin du Village*. Puis d'autres critiques ont emboîté le pas et, sur la foi des railleries du premier et des méchancetés du second, ont dénié à Rousseau le don du véritable talent musical. Cependant, son charmant intermède le *Devin du Village*, non seulement s'est maintenu plus d'un demi-siècle au répertoire du Grand-Opéra de Paris où il eut plus de 400 représentations, mais, traduit en plusieurs langues étrangères, fut joué avec le plus grand succès sur les principales scènes de l'Europe.

Jean-Jacques Rousseau, sur lequel on a tant écrit, et qui a tant parlé de lui-même, est l'un des hommes les plus mal connus qui soient. Il y a encore dans son histoire toutes sortes de mystères qu'on n'éclaircira peut-être jamais. A travers ses *Confessions*, comme à travers les mémoires des autres, comme à travers les lettres qu'il écrivit et qu'il reçut, il garde son indéchiffrable secret. Parfois seulement un détail inattendu s'éclaire et l'on pressent alors combien furent extraordinaires nombre des événements auxquels il fut mêlé, ou de quelle manière imprévue changeait le caractère de ceux qui se trouvaient en rapport avec lui. Mais on ne sait pas encore s'il fut bon ou méchant, ami perfide ou trop tendre, égoïste ou généreux, — j'allais ajouter hypocrite ou sincère, mais sur ce dernier point mon siège est fait, et je crois à sa sincérité, malgré les apparences.

C'est là d'ailleurs l'un des points les plus douloureux de sa biographie intime, un de ceux peut-être qu'on a le plus mal compris: ses contradictions ont paru de l'hypocrisie, tandis qu'elles ne sont que... des contradictions. Il lui arriva souvent de mal faire, sans qu'il cessât jamais d'aimer passionnément le bien. Sa conscience ne l'empêcha pas toujours de commettre quelque action mauvaise; elle l'empêcha toujours d'oublier qu'il l'avait commise. En sorte qu'on le condamnera si l'on veut le juger d'après ses propres principes, mais qu'on lui pardonnera beaucoup, si l'on pense à ce qu'il a souffert, d'y manquer tant de fois (1).

J'ai parlé plus haut des railleries de Berlioz; en effet, voici un extrait de la critique intitulée: *Souvenirs d'un habitué de l'Opéra*, qu'en 1835 Berlioz fit paraître dans le *Journal des Débats* à propos de la dernière représentation du *Devin du Village* de Rousseau, qui eut lieu à l'Opéra en 1829 et à laquelle Berlioz avait assisté. Il dit:

« Depuis notre entrée dans le théâtre, quelque accident pouvait être survenu; on avait peut-être changé le spectacle et substitué à l'œuvre monumentale de Gluck quelque *Rossignol*, quelques *Prétendus*, une *Caravane du Caire*, un *Panurge*, un *Devin du Village*, un *Aristippe*, une *Lasténie*, toutes productions plus ou moins pâles et maigres, plus ou moins plates et fausses, pour lesquelles nous professions un égal et souverain mépris (2). Le nom de la pièce, inscrit en grosses lettres sur les parties des contre-basses, nous tirait d'inquiétude ou justifiait nos appréhensions. Dans ce dernier cas (il se présentait alors assez fréquemment), nous nous précipitions hors de la salle en jurant comme des soldats en maraude qui ne trouveraient que de l'eau dans ce qu'ils avaient pris pour des barriques d'eau-de-vie, et confondant dans nos malédictions, l'auteur de la pièce substituée, le directeur qui l'infligeait au public et le gouvernement qui la laissait représenter. Pauvre Rousseau, qui attachait autant d'importance tout au moins à sa partition du *Devin du Village* (si toutefois c'est une partition) qu'aux chefs-d'œuvre d'éloquence qui

---

(1) Edouard Rod, *Rêverie sur un Herbier*, *Journal de Genève*, du lundi 19 octobre 1903.

(2) Berlioz suivait alors avec assiduité les représentations des œuvres de Gluck, et y entraînait ses amis.

ont immortalisé son nom; lui qui croyait fermement avoir écrasé Rameau tout entier, voir même le trio des Parques, avec les petites chansons, les petits flonflons, les petits rondeaux, les petits solos, les petites bergeries, les petites drôleries de toute espèce dont se compose son petit intermède; lui qu'on a tant tourmenté, lui que la secte philosophique des Holbachiens a tant envié pour son œuvre musicale, lui qu'on a accusé de n'en être pas l'auteur, lui qui a été chanté par toute la France, depuis Jélyotte et Mademoiselle Fel jusqu'au roi Louis XV, qui ne pouvait se lasser de répéter: *J'ai perdu mon serviteur*, avec la voix la plus fausse de son royaume; lui, enfin, dont l'opéra favori obtint, à son apparition, tous les genres de succès; pauvre Rousseau! Qu'aurait-il dit de nos blasphêmes, s'il eût pu les entendre? Et pouvait-il prévoir que son œuvre chérie, dans le même théâtre où jadis elle excita tant d'applaudissements, tomberait un jour pour ne plus se relever (1), au milieu des éclats de rire de toute la salle, sous le coup d'une énorme perruque poudrée de blanc, jetée aux pieds de Colette par un insolent railleur? J'assistais à cette dernière représentation du *Devin*; beaucoup de gens, en conséquence, m'ont attribué la *mise en scène* de la perruque; mais je suis bien aise, puisque j'en trouve l'occasion, de protester de mon innocence. Je crois même avoir été autant indigné que diverti par cette grotesque irrévérence; de sorte que je ne puis savoir au juste si j'en aurais été capable ».

Adolphe Adam a consacré dans les *Souvenirs d'un musicien* une notice sur Jean-Jacques Rousseau, qui ne brille pas précisément par la bienveillance; il lui refuse toute originalité, tout savoir et toute compétence en musique. Rousseau, dit-il, qui tenta d'embrasser toutes les branches de l'art musical, en connaissait à peine les premiers éléments, et ne put jamais parvenir à solfier proprement un air. Il oubliait que, pour être musicien, il faut savoir la musique. Mais, cette mince considération ne l'arrêta pas un seul instant... Dépouillez Rousseau de son style attrayant, et, presque toujours, vous ne trouverez que la contradiction, le faux et l'absurde.

---

(1) Le *Devin du village* fut représenté de nouveau, sur le Théâtre Français, le 29 mai 1838, à l'occasion du bénéfice de Mme Paradol.

Adolphe Adam analyse quelques-unes des compositions musicales de J.-J. Rousseau. Il parle d'abord des *Muses galantes*, opéra-ballet en 3 actes, représenté, sans aucun succès, chez M. de la Popelinière. Il y a des parties admirables dans cette œuvre, mais il y en a aussi d'autres où régnait l'ignorance la plus complète. Les bonnes parties sont de Philidor et de Rameau et les mauvaises de Rousseau!... Un peu plus tard Rousseau écrivit un intermède, le *Devin du Village*. Dans cette pastorale du *Devin*, la naïveté des chants, la fraîcheur des motifs, la simplicité même à laquelle le condamnait son ignorance, et qui devenait un mérite en raison du sujet, la couleur bien sentie, la nouveauté du style, tout devait concourir au succès le plus éclatant de cet ouvrage. Applaudi avec transport à la cour, il ne le fut pas moins à la ville; exécuté par Mlle Fel et Jélyotte, les deux plus célèbres chanteurs de l'époque; rien ne manqua à la gloire de l'auteur...

Eh mais! ce sont précisément ces qualités très rares: *la fraîcheur des motifs, la couleur bien sentie, la nouveauté du style*, qui donnent à une œuvre musicale sa véritable valeur et constituent son charme. Sous ce rapport, les opéras d'Adolphe Adam sont loin de présenter ces qualités primesautières; tant s'en faut. — Vers la fin de son article sur J.-J. Rousseau, Adolphe Adam accentue encore plus fortement ces qualités primordiales, qu'il résume ainsi: « Comme compositeur, quoique son bagage soit bien léger par la quantité, il ne faut pas oublier l'immense sensation que produisit le *Devin du Village*. Ce fut le signal d'une révolution qu'il n'était pas capable de continuer, mais dont il traçait le premier sillon. Et c'est peut-être à cette révélation que l'on dut plus tard les premiers essais de Duni, de Philidor, de Monsigny, ces pères véritables de l'opéra vraiment musical en France. C'est à ce titre que Rousseau doit prendre place dans la galerie des compositeurs français, et il serait au moins injuste de lui dénier sa qualité de précurseur des grands génies qui ont illustré notre histoire musicale moderne ».

A la bonne heure! voilà qui est bien. Mais ce qui l'est moins, c'est quand Adolphe Adam, en parlant du recueil intitulé les *Consolations des misères de ma vie*, dit, que sur cent morceaux de différents caractères contenus dans ce recueil, il y en a trois excellents, la romance: *Que le jour me dure; Je l'ai planté; Je l'ai vu naître*, et

l'air du *Branle sans fin*, qui est très populaire. Il reste sept ou huit chansons médiocres et quatre-vingt-dix pièces détestables. Les duos surtout sont d'une faiblesse telle, qu'il est peu probable que l'unique duo que contienne le *Devin du Village*, où les voix sont très bien disposées, n'ait pas été retouché par la main qui a complété l'instrumentation de l'ouvrage.

Or, d'innombrables variations ont été faites sur la mélodie à trois seules notes, de la romance: *Que le temps me dure!* Le célèbre compositeur et théoricien Albrechtsberger, le maître de Beethoven, en a fait un morceau à quatre parties, avec accompagnement de cor. L'abbé Vogler, qui fut le maître de Weber et de Meyerbeer, a fait une composition avec chœurs et grand orchestre, intitulée *Trichordium*, dans laquelle, avec une mélodie aussi bornée, il s'est montré un des harmonistes les plus savants de son temps.

Rousseau a-t-il, au moins, quelque mérite lorsqu'il fait de la critique et de l'érudition musicales? Pas du tout, répond Adolphe Adam. Jean-Jacques Rousseau inapte à sentir les beautés de l'harmonie, n'admire que ce qu'il y a de plus banal dans la musique italienne; il ignore Haendel, Bach et Palestrina. Parlant des combinaisons scientifiques, il écrit: « Ce sont des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent (comme des portails de nos églises gothiques) que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire ».

Je ne sais, où Adam a puisé cette citation qu'on vient de lire, je, l'ai vainement cherchée dans les écrits sur la Musique de J.-J. Rousseau. Il n'y a que dans son *Dictionnaire de Musique* à l'article *Harmonie* que l'on rencontre cette phrase: « toute notre Harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare!!! ». — A mon avis, cette phrase n'est sans nul doute qu'un de ces nombreux paradoxes familiers à Rousseau. Mais lui reprocher, comme fait Adolphe Adam, d'avoir ignoré Bach, Haendel et Palestrina, c'est aller trop loin. En effet, de J. S. Bach quelques œuvres seulement parurent pendant la vie de leur auteur; à telle enseigne, que Mozart lui-même les ignorait aussi. Lorsque Mozart visita Leipzig en 1789, Doles, directeur de musique à l'école St. Thomas, fit exécuter en son honneur quelques motets à 4 voix de ce créateur de l'harmonie allemande. Dès les premières mesures, l'attention de Mozart fut excitée, son œil s'anima, et quand le premier morceau fut fini, il s'écria: *Grâce au Ciel!*

voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose. Il voulut examiner cette musique qui venait de produire tant d'effet, mais on n'en possédait pas les partitions... Pour y suppléer, il fit ranger des chaises autour de lui, y étala les parties séparées, et portant l'œil rapidement des unes aux autres, il passa ainsi plusieurs heures dans la contemplation des productions d'un homme de génie.

En somme, ce n'est qu'en l'année 1850 que fut fondée la *Bach-Gesellschaft* qui entreprit et mena à bonne fin l'édition complète et monumentale de toutes les œuvres de Bach.

Pour les œuvres de Haendel cela se passa exactement de la même manière et « *l'association Haendel* », allemande *(Haendel-Gesellschaft)* commença la publication de toutes ses œuvres en 1856. Enfin, en ce qui concerne Palestrina et ses œuvres, quoique un certain nombre eussent été publiées en Italie, de 1503 à 1605, elles n'ont été définitivement en pleine lumière que dans le courant du 19me siècle.

Je doute fort, qu'Adolphe Adam ait connu lui-même les œuvres de ces trois grands génies musicaux, qu'il reproche à Rousseau d'avoir ignorés! C'est comme si un biographe d'Adolphe Adam s'avisait de lui faire un crime d'avoir ignoré et méconnu les compositions de Robert Schumann et de Richard Wagner qui étaient pourtant ses contemporains! C'est déjà bien assez pour Adolphe Adam, d'avoir méconnu et bafoué les œuvres géniales de son compatriote et collègue Hector Berlioz!

On voit où conduit l'aveugle parti pris.

Heureusement, un autre illustre musicien, le chevalier Gluck, contemporain de Rousseau, comprit mieux le talent musical de ce dernier et lui rendit pleine justice. Dans la dédicace à la Reine Marie-Antoinette, placée en tête de partition de sa tragédie *Orphée et Eurydice*, Gluck dit: « J'ai vu avec satisfaction que l'accent de la nature est la langue universelle: M. Rousseau l'a employé avec le plus grand succès dans le genre simple. Son *Devin du Village* est un modèle qu'aucun auteur n'a encore imité ».

Voici encore un autre passage significatif, concernant Rousseau, extrait d'une lettre que Gluck adressait en 1773 au rédacteur du *Mercure de France*, au sujet de son opéra *Iphigénie en Aulide*, qu'il avait projeté de composer pour la scène de l'Opéra de Paris: « J'avoue que je l'aurais produite avec plaisir à Paris *(Iphigénie)*, parce que par

son effet, et avec l'aide du fameux Rousseau de Genève, que je me proposais de consulter, nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que j'envisage de produire une musique propre à toutes les nations et de faire disparaître la ridicule distinction de musique nationale. L'étude que j'ai faite des ouvrages de ce grand homme sur la musique; la lettre, entre autres, dans laquelle il fait l'analyse du monologue d'*Armide* de Lully, prouve la sublimité de ses connaissances et la sûreté de son goût, et m'ont pénétré d'admiration. Il m'en est demeuré la persuasion intime que s'il avait voulu donner son application à l'exercice de cet art, il aurait pu réaliser les effets prodigieux que l'antiquité attribue à la musique. Je suis charmé de trouver ici l'occasion de lui rendre publiquement ce tribut d'éloges que je crois qu'il mérite ».

***

Il faut convenir, que Rousseau lui-même, avec ses éternelles contradictions, a été le premier artisan de l'injuste critique qui s'est abattue sur sa personne et ses œuvres musicales. Effectivement lorsqu'on parcourt ses *Confessions*, on constate à chaque instant une contradiction manifeste. Tantôt il parle de compositions musicales qu'il venait de faire et qui exigeaient pourtant des connaissances approfondies dans l'art d'écrire, tantôt il déclare de ne pas savoir grande chose de cet art. Je cite quelques exemples:

« Je parle de la musique. Il faut assurément que je sois né pour cet art, puisque j'ai commencé de l'aimer dès mon enfance, et qui est le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps. Ce qu'il y a d'étonnant est qu'un art pour lequel j'étais né m'ait néansmoins tant coûté de peine à apprendre et avec des succès si lents, qu'après une pratique de toute ma vie, jamais je n'ai pu parvenir à chanter sûrement tout à livre ouvert. Ce qui me rendait surtout alors cette étude agréable était que je la pouvais faire avec maman (Mme de Warens). Ayant des goûts d'ailleurs fort différents, la musique était pour nous un point de réunion dont j'aimais à faire usage. Elle ne s'y refusait pas: j'étais alors à peu près aussi avancé qu'elle, en deux

ou trois fois nous déchiffrions un air. Quelquefois, la voyant empressée autour d'un fourneau, je lui disais: Maman, voici un duo charmant qui m'a bien l'air de faire sentir l'empyreume à vos drogues. Ah! par ma foi, me disait-elle, si tu me les fais brûler, je te les ferai manger. Tout en disputant, je l'entraînais à son clavecin: on s'y oubliait; l'extrait de genièvre ou d'absinthe était calciné: elle m'en barbouillait le visage, et tout cela était délicieux » (1).

« J'avais fait à Chambéry un opéra-tragédie, intitulé *Iphis et Anaxarête*, que j'avais eu le bon sens de jeter au feu. J'en avais fait à Lyon un autre, intitulé *La Découverte du nouveau monde*, dont, après l'avoir lu à M. Bordes, à l'abbé de Mably, à l'abbé Trublet et à d'autres, j'avais fini par faire le même usage, quoique j'eusse déjà fait la musique du prologue et du premier acte, et que David m'eût dit, en voyant cette musique, qu'il y avait des morceaux dignes du *Buononcini* » (2).

«.....Je projetai dans un ballet héroïque trois sujets différents en trois actes détachés, chacun dans un différent caractère de musique; et, prenant pour chaque sujet les amours d'un poète, j'intitulais cet opera *Les Muses galantes*. Mon premier acte, en genre de musique forte, était le Tasse; le second, en genre de musique tendre, était Ovide; et le troisième, intitulé *Anacréon*, devait respirer la gaîté du dithyrambe. Je m'essayai d'abord sur le premier acte, et je m'y livrai avec une ardeur qui, pour la première fois, me fit goûter les délices de la verve dans la composition. Un soir, près d'entrer à l'Opéra, me sentant tourmenté, maîtrisé par mes idées, je remets mon argent dans la poche, je cours m'enfermer chez moi; je me mets au lit, après avoir bien fermé mes rideaux pour empêcher le jour d'y pénétrer; et là, me livrant à tout l'œstre poétique et musical, je composai rapidement en sept ou huit heures la meilleure partie de mon acte » (3).

«.....J'allai plusieurs fois passer quelques jours à Marcoussis, dont madame Le Vasseur connaissait le vicaire, chez lequel nous

---

(1) *Les Confessions*. Partie I, livre V (1732-1736).

(2) *Buononcini* Jean, célèbre compositeur italien, le rival de Haendel à l'Opéra de Londres, de 1720 à 1727.

(3) *Les Confessions*. Partie II, livre VII (1743-1744).

nous arrangions tous de façon qu'il ne s'en trouvait pas mal. Grimm y vint une fois avec nous. Le vicaire avait de la voix, chantait bien, et, quoiqu'il ne sût pas la musique, il apprenait sa partie avec beaucoup de facilité et de précision. Nous y passions le temps à chanter mes *trios* de Chenonceaux. J'y fis deux ou trois nouveaux, sur des paroles que Grimm et le vicaire bâtissaient tant bien que mal. Je ne puis m'empêcher de regretter ces *trios* faits et chantés dans des moments de pure joie, et que j'ai laissés à Vootton avec toute ma musique. Mlle Davenport en a peut-être déjà fait des papillotes; mais ils méritaient d'être conservés, et sont pour la plupart d'un très bon contrepoint » (1).

« ..... Mussard jouait du violoncelle, et aimait passionnément la musique italienne. Un soir nous en parlâmes beaucoup avant que de nous coucher, et surtout des *operas bouffes* que nous avions vus l'un et l'autre en Italie, et dont nous étions tous deux transportés. La nuit, ne dormant pas, j'allais rêver comment on pourrait faire pour donner en France l'idée d'un drame de ce genre; car *Les Amours de Radagonde* n'y ressemblaient pas du tout. Le matin, en me promenant et prenant les eaux (2), je fis quelques manières de vers très à la hâte, et j'y adaptais des chants qui me revinrent en les faisant. Je barbouillai le tout dans une espèce de salon voûté qui était en haut du jardin; et au thé, je ne pus m'empêcher de montrer ces airs à Mussard et à Mlle Duvernois sa gouvernante, qui était en vérité une très-bonne et aimable fille. Les trois morceaux que j'avais esquissés étaient le premier monologue, *J'ai perdu mon serviteur;* l'air du Devin, *L'amour croît s'il s'inquiète;* et le dernier duo, *A jamais, Colin, je t'engage*, etc. J'imaginais si peu que cela valait la peine d'être suivi, que, sans les applaudissements et les encouragements de l'un et de l'autre, j'allais jeter au feu mes chiffons et n'y plus penser, comme j'ai fait tant de fois pour des choses du moins aussi bonnes; mais ils m'excitèrent si bien, qu'en six jours mon drame fut écrit à quelques vers près, et toute ma musique esquissée, tellement que je n'eus plus à faire à Paris qu'un peu de

(1) *Les Confessions*. Partie II, livre VIII (1750-1752).
(2) Rousseau prenait à cette époque les eaux de Passy.

récitatif et tout le remplissage; et j'achevai le tout avec une telle rapidité, qu'en trois semaines mes scènes furent mises au net et en état d'être représentées. Il n'y manquait que le divertissement, qui ne fut fait que longtemps après.....».

«.....La partie à laquelle je m'étais le plus attaché, et où je m'éloignais le plus de la route commune, était le récitatif. Le mien était accentué d'une façon toute nouvelle, et marchait avec le débit de la parole. On n'osa laisser cette horrible innovation, l'on craignait qu'elle ne révoltât les oreilles moutonnières. Je consentis que Francueil et Jélyotte fissent un autre récitatif, mais je ne voulais pas m'en mêler» (1).

D'après ces dernières citations, on voit que Rousseau procédait de la même manière que d'autres compositeurs lorsqu'ils sont saisis par le démon de l'inspiration et que les idées musicales arrivent abondamment.

On remarquera la spontanéité ainsi que la facilité avec lesquelles Rousseau, — lui, qui se déclare incapable de pouvoir lire la musique à livre ouvert, — écrit et fixe ses inspirations musicales au fur et à mesure qu'elles lui venaient, sur du papier réglé, tout comme le faisaient Mozart et Beethoven, Adam et Berlioz, et comme le feront par la suite d'autres compositeurs qui se trouveront dans la même situation. Or, il est évident, que personne ne saurait donner une forme tangible à une idée musicale quelconque, s'il n'a pas fait des études préalables pour savoir comment il faut procéder pour fixer cette inspiration sur le papier; encore moins serait-il en état de donner à cette mélodie un accompagnement harmonique et même ensuite de l'orchestrer en partition. Il résulte clairement de tout cela, que Rousseau savait parfaitement la musique et qu'il était bien capable d'écrire une partition d'orchestre. Si simple qu'elle soit la partition du *Devin du Village*, encore fallait-il que son auteur se fût livré auparavant, à l'étude de l'harmonie, de l'étendue des diverses voix, ainsi que de celle des instruments employés dans l'orchestre. Prétendre, que Rousseau ne savait pas écrire un accord de trois ou quatre notes, comme l'affirment quelques-uns de ses détrac-

(1) *Les Confessions*. Partie II, livre VIII (1752).

teurs, c'est là une phrase banale, faite pour produire de l'effet sur les gens qui ne connaissent rien en musique.

Mais, voici *quelque chose de nouveau*, qui va jeter de la clarté sur les études musicales de J.-J. Rousseau, si souvent contestées et mises en doute.

Parmi les nombreux manuscrits autographes de Rousseau, que possède la Bibliothèque de la ville de Genève, se trouvent deux volumes dont jusqu'à présent personne ne s'est avisé de prendre garde et que je veux enfin essayer de tirer de l'oubli.

Le premier volume, format petit-in-folio, porte le titre: *J.-J. Rousseau. Leçons de musique. Texte. Don de Mme Amélie Streckeisen Moultou. 1882.*

Ce volume se compose de 44 feuilles de papier vergé, écrites au recto et au verso de la belle écriture de Rousseau. On remarque quantité de passages effacés et remplacés par une meilleure version française. Malheureusement, il ne s'agit d'ici que de fragments-études, le cahier étant incomplet; il commence par la moitié de la troisième leçon (1), traitant de l'*Accord Parfait Majeur*, ou *Accord fondamental*, et continue à passer successivement en revue les divers accords avec leurs renversements, tels qu'on les enseigne dans les traités d'harmonie.

La 25ème feuille du cahier est restée blanche; Rousseau n'a écrit que ces mots: « Cahier où manquent les deux premières feuilles ». Il s'agit évidemment d'un nouveau cahier, faisant suite au précédent, car on y retrouve la continuation d'études sur la *Basse continue* (*sic*).

Le dernier article traité, est intitulé: « Comment la Suspension peut être sousentendue et comment on la chiffre ». Dans l'un des articles j'ai cueilli la remarque significative suivante: « On ne doit pas toujours s'en rapporter aux usages quand il s'agit de donner à un Art toute l'étendue (*sic*) dont il est susceptible: autrement c'est vouloir restreindre le génie à des bornes trop étroites ».

D'ailleurs, on trouve dans ce cahier une grande quantité de changements dans la composition du texte, des feuilles collées sur d'autres;

---

(1) Sur la première feuille, on lit entr'autre: « Première Parthie. Les exemples sont pesle mesle, nous les démelerons » (Sic).

des articles portant la mention: « Cet Article ne doit venir qu'après le suivant », etc.

Le second livre porte comme titre: *J.-J. Rousseau. Leçons de musique. Exemples. Don de Mme Amélie Streckeisen-Moultou. 1882.*

Il se compose de 29 petites feuilles, format français, ainsi que de 7 grandes feuilles, format italien. Elles contiennent sur le recto et le verso une quantité d'exemples notés, accompagnés parfois d'un texte explicatif. Les petites feuilles de musique commencent par l'article 3. L'harmonie est écrite à deux parties. La partie supérieure est écrite en *Clef de Sol première ligne.* Il en est de même, pour les exemples écrits à trois parties, qui sont notés sur les grandes feuilles.

Maintenant, la question se pose: s'agit-il ici d'un traité d'harmonie *original* de J.-J. Rousseau, ou sommes-nous en présence d'une *copie*? La chose est malaisée à définir.

Dans ses *Confessions*, Rousseau dit: « Tandis que l'on se battait en Italie, on chantait en France. Les opéras de Rameau commençaient à faire du bruit, et relevèrent ses ouvrages théoriques, que leur obscurité laissait à la portée de peu de gens. Par hasard j'entendis parler de son Traité de l'Harmonie, et je n'eus point de repos que je n'eusse acquis ce livre. Par un autre hasard je tombai malade. La maladie était inflammatoire; elle fut vive et courte, mais ma convalescence fut longue, et je ne fus d'un mois en état de sortir. Durant ce temps j'ébauchai, je dévorai mon Traité de l'Harmonie; mais il était si long, si difficile, si mal arrangé, que je sentis qu'il me fallait un temps considérable pour l'étudier et le débrouiller....».

« Pour m'achever, il arriva du Val d'Aost un jeune organiste appelé l'abbé Palais, bon musicien, bon homme, et qui accompagnait très-bien du clavecin. Je fais connaissance avec lui; nous voilà inséparables. Il était l'élève d'un moine italien, grand organiste. Il me parlait de ses principes; je les comparais avec ceux de mon Rameau; je remplissais ma tête d'accompagnements, d'accords, d'harmonie. Il fallait se former l'oreille à tout cela » (1).

Ce qui est certain, c'est que le travail de Rousseau qui nous ce-

(1) *Les Confessions.* Partie I, livre V (1732-1736).

cupe, n'est pas une copie du célèbre *Traité de l'Harmonie* de Rameau (« Traité de L'Harmonie réduite à ses principes naturels, divisé en quatre livres. Livre I. Du rapport des Raisons et Proportions harmoniques. Livre II. De la nature et de la propriété des Accords; et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite. Livre III. Principes de Composition. Livre IV. Principes d'Accompagnement. Par Monsieur Rameau, Organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne. De l'Imprimerie de Jean-Baptiste Christophe Ballard. Seul Imprimeur du Roy pour la Musique, A Paris, rue Saint Jean-de-Beauvais, au Mont-Parnasse. M.DCC.XXII. Avec Privilège du Roy »).

Il est fort probable, que les études sur l'harmonie de Rousseau sont le résultat d'un travail fait en commun avec l'organiste l'abbé Palais; cette conjecture explique les nombreux changements dans la rédaction du texte, etc. que j'ai signalés plus haut.

En tout cas, ces feuilles donnent le témoignage irréfutable d'un travail sérieux et d'une étude consciencieuse sur la science de l'harmonie, que Rousseau avait entrepris et probablement menés à bonne fin.

La copie exacte de quelques exemples tirés du deuxième livre (*Exemples*), que je joins à cette étude, permettra au lecteur de se rendre compte lui-même, de la manière dont Rousseau travaillait et comprenait l'harmonie.

Il est très regrettable assurément, que ces deux volumes ne soient pas complets; toutefois, ce qui reste donne suffisamment la preuve que, quoi qu'on en ait dit et quoi qu'il en ait dit lui-même, Rousseau savait plus sur la science musicale qu'il ne voulait en avoir l'air.

En résumé: si ce n'est pas être *musicien* que d'avoir à son actif une série d'œuvres aussi originales que celles que Rousseau nous a léguées et d'avoir exercé une influence considérable sur la musique de son temps, si ce n'est pas être musicien..... alors, pour l'être que faut-il de plus?

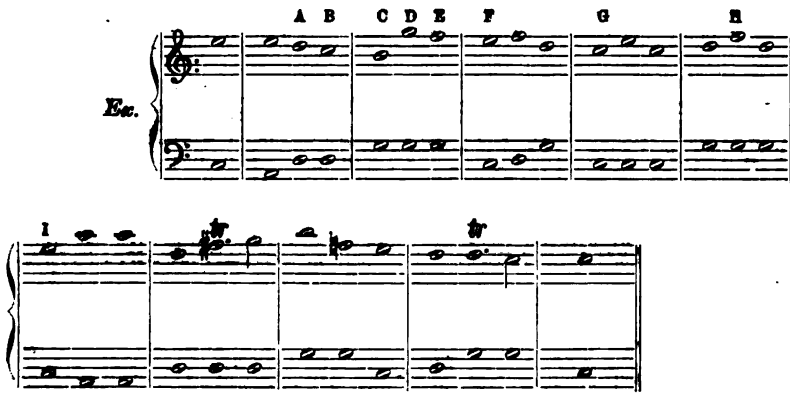
H. Kling
Professeur au Conservatoire de musique de Genève
Officier d'Académie.

(N. 1). IVe Leçon.

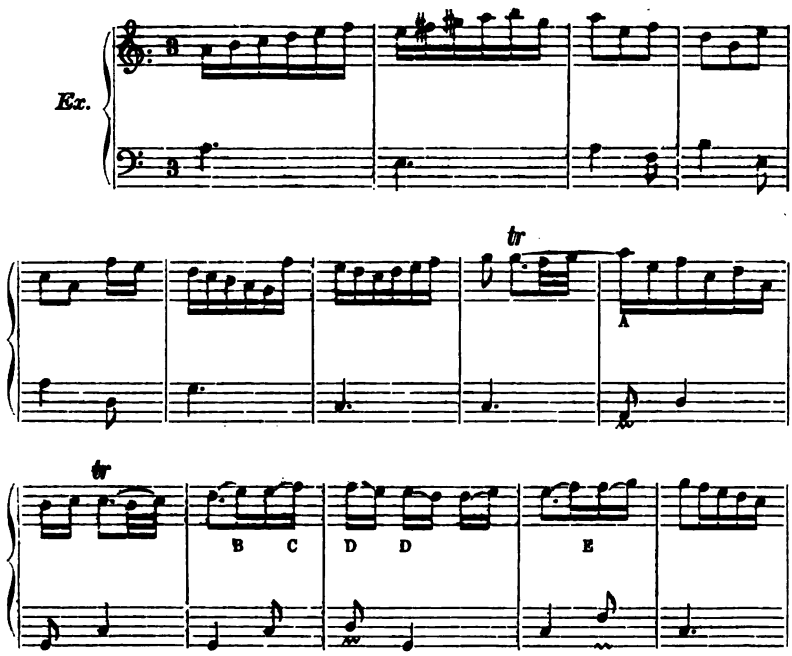
1er Exemple à donner.

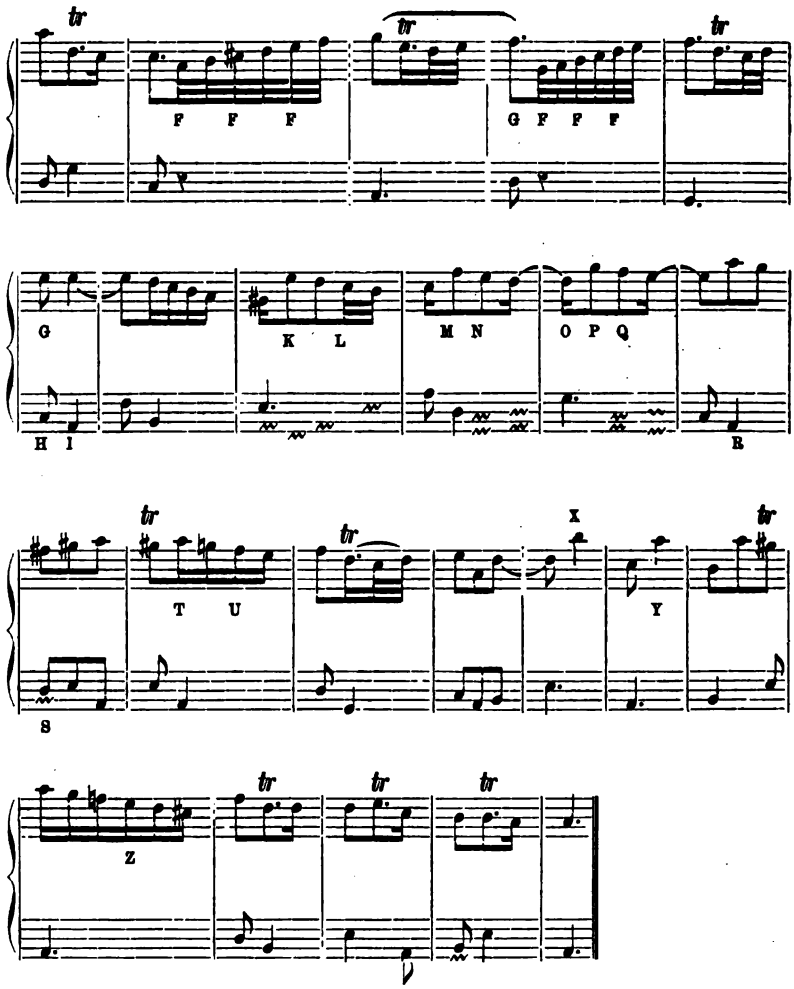
Exemples tirés du 2me cahier manuscrit sur l'*Harmonie* de J.-J. Rousseau.

(La première partie de ces exemples sont notés en Clé de Sol première ligne, *dans le manuscrit)*



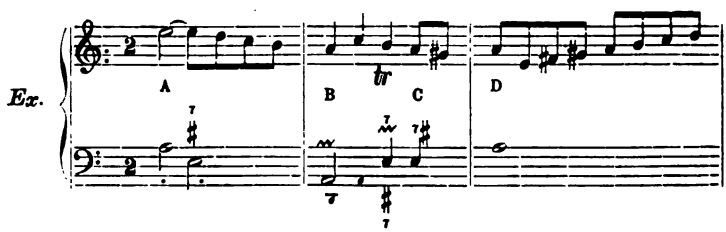
(N. 2). (2me Ex.) IXe Leçon. Art. II.

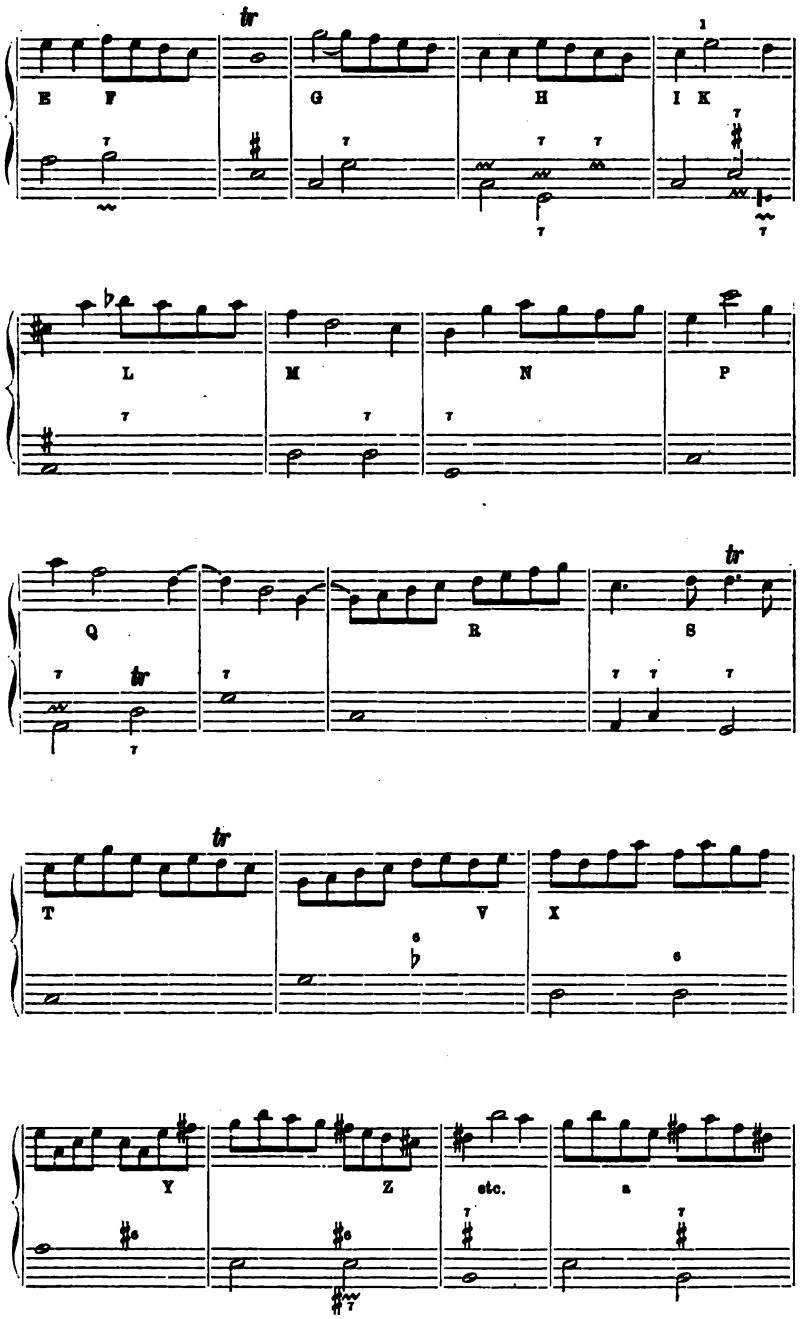


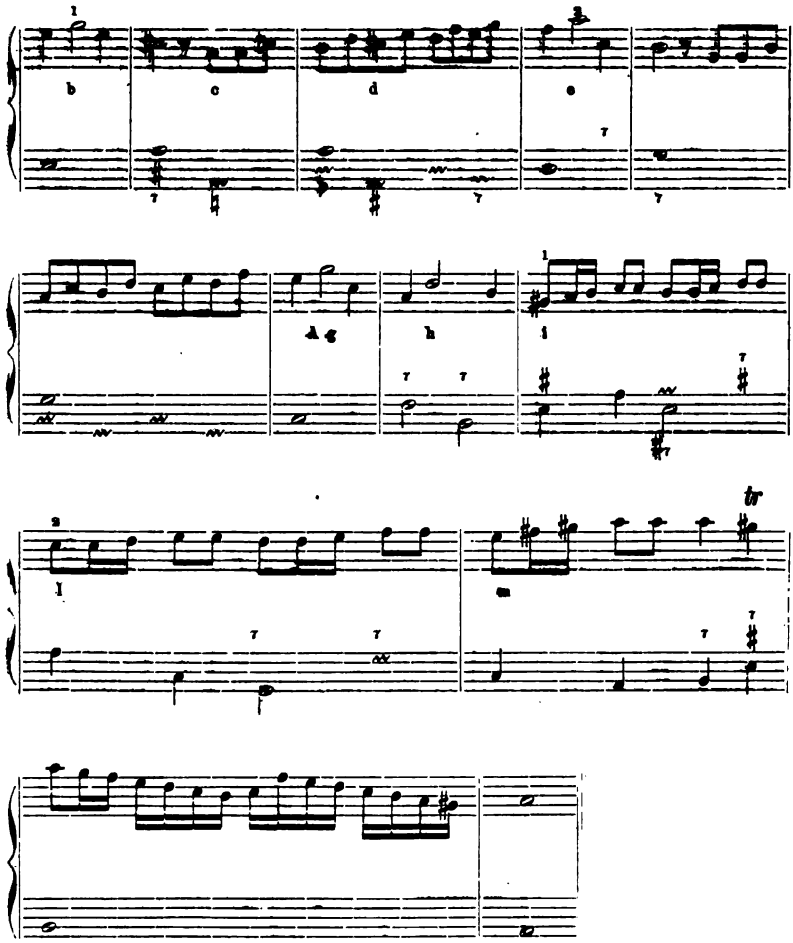


(N. 3). (3me Ex.) **XVIIe Leçon.** Art. II.

Des notes de goût par dégrès diatoniques.

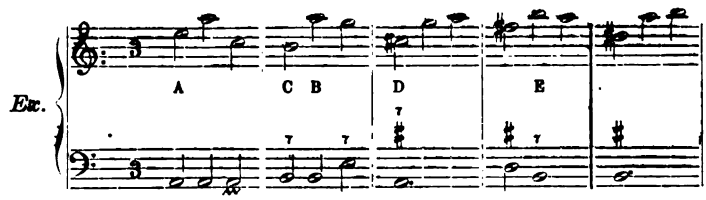


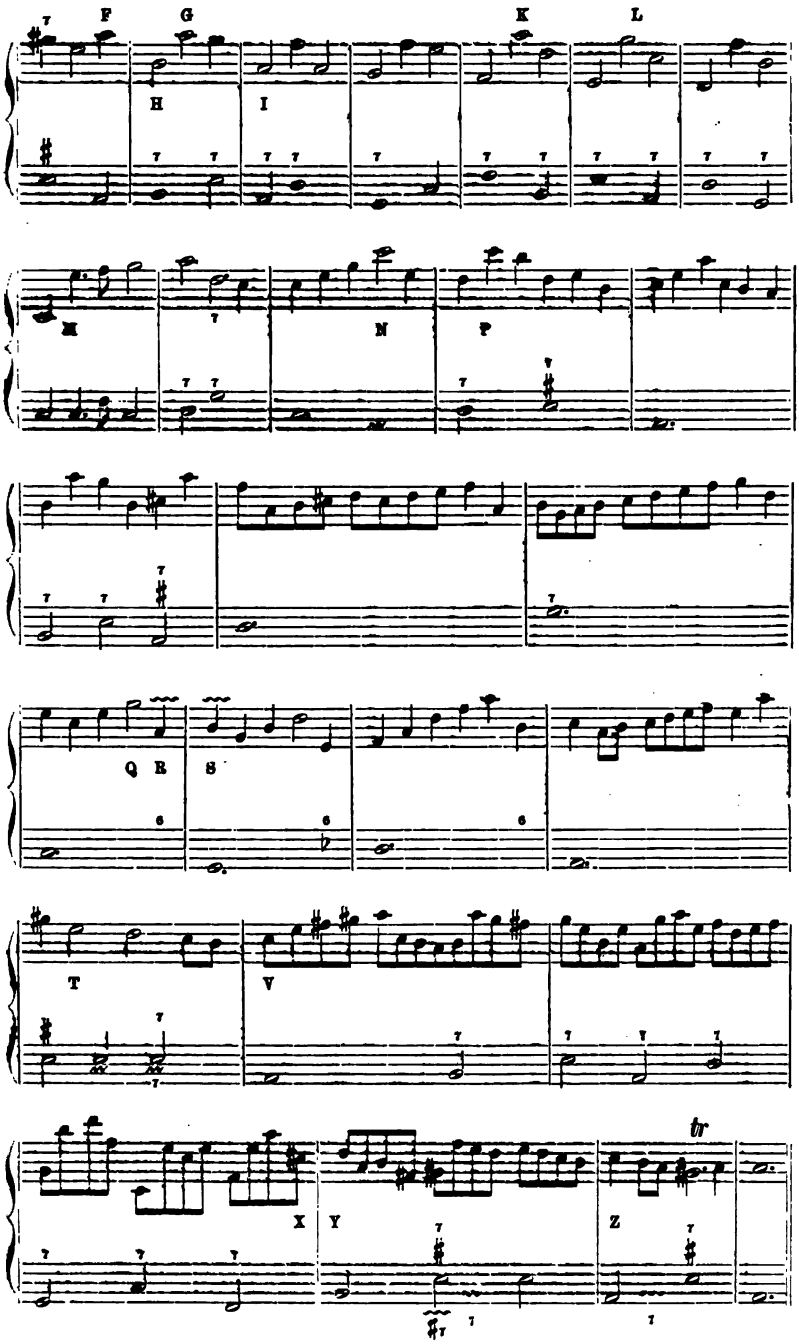

E F
G
H
I K
L
M
N
P
Q
R
S
T
V
X
Y
Z
etc.
a



(N. 4). (4me Ex.) **XVIIIe Leçon.**

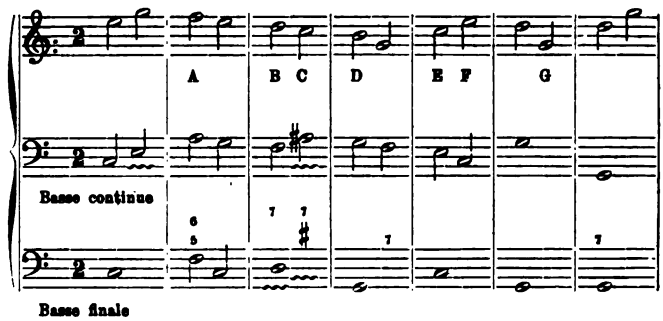
Ce qui il faut observer dans le cas, où le sujet peut réprésenter deux parties différentes.

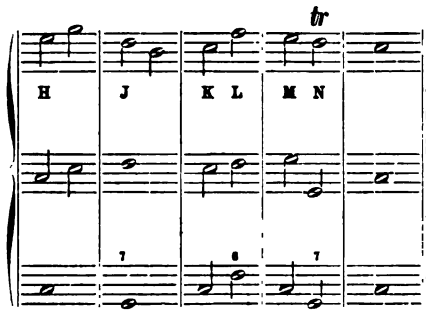



F
G
K
L
H
I
M
N
P
Q
R
S
T
V
X
Y
Z
tr

(N. 5). Ex. tirés de la *Troisième partie*, IVe Leçon. Feuille 30.

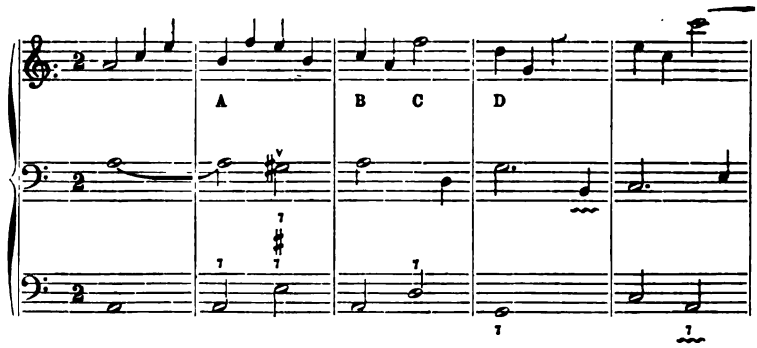
Comment la Basse continue se tire (*sic*) de la position. Qu'elle est la plus parfaite succession de la Basse continue.

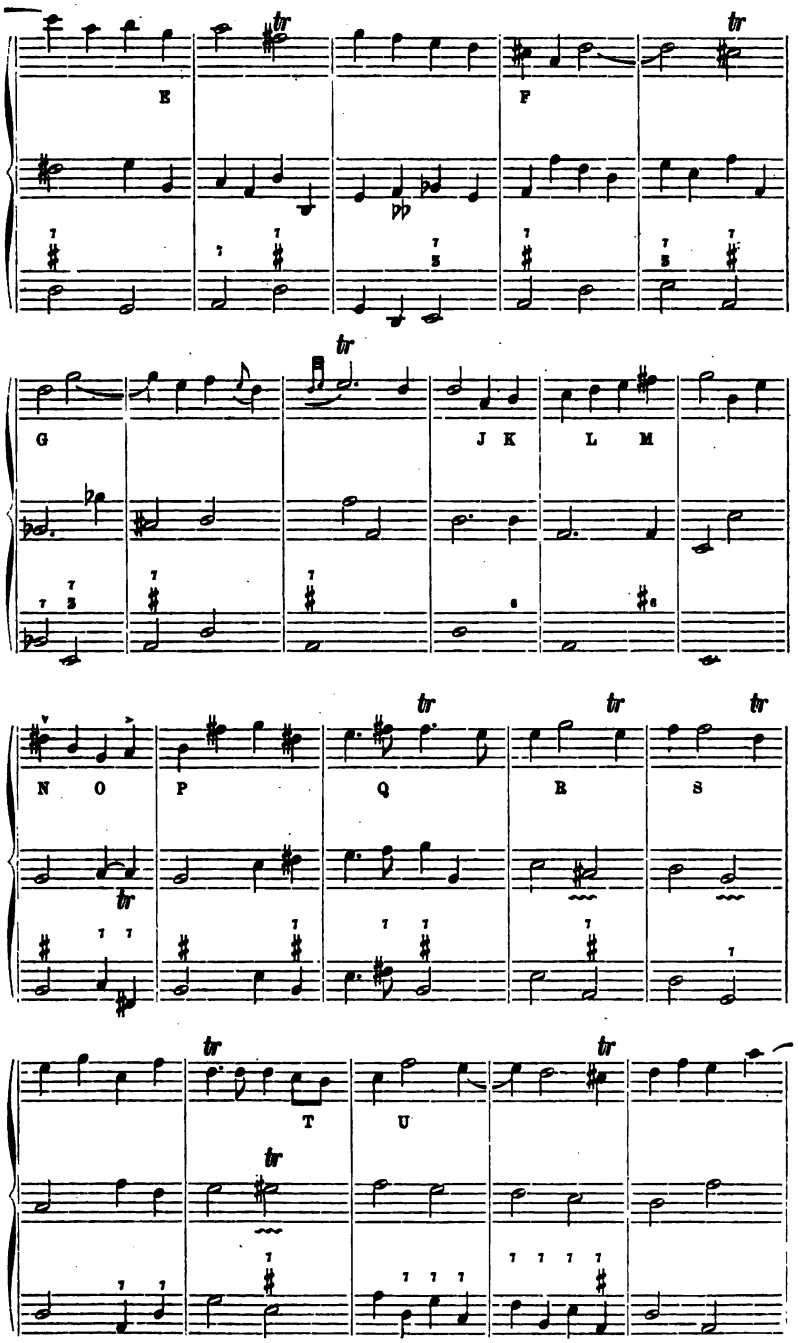


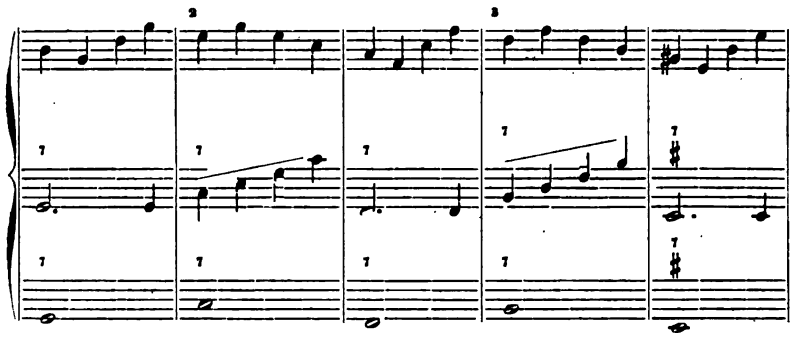


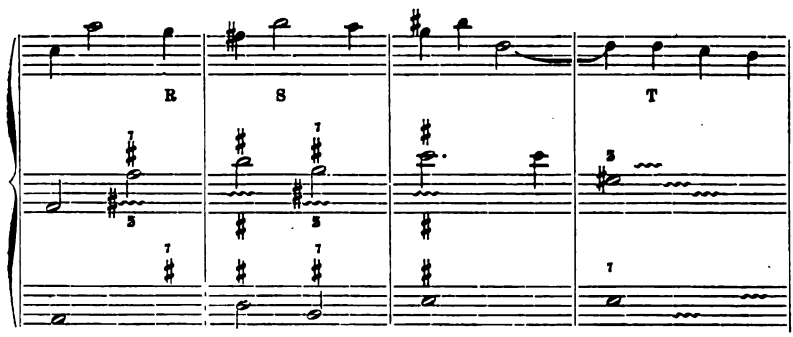
(N. 6). Ve Leçon.

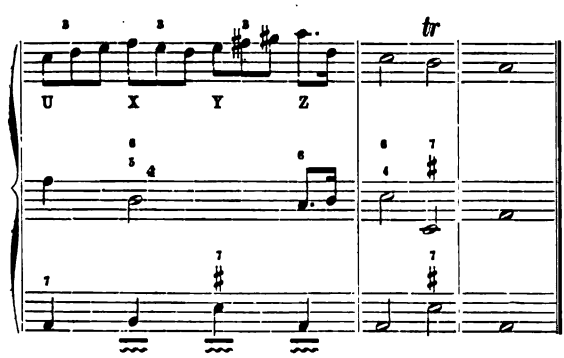
Du choix qu'on doit faire dans l'harmonie fond^le pour la Basse continue.




E
F
G
J K
L M
N O
P
Q
R
S
T
U




R
S
T


tr
U
X
Y
Z

Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825.

I.

Sono note a tutti le pubblicazioni di Nottebohm sui quaderni di appunti di Beethoven, edite più tardi in due volumi dal titolo di *Beethoveniana* e *Zweite Beethoveniana*. Ricorrendo quest'ultimo, notasi, fra le altre, la mancanza del quaderno di appunti che deve collegare ciò che fu studiato nell'articolo LVIII sotto il titolo « Ein Skizzenhefte aus dem Jahre 1824 » con i sei a' quali si riferisce l'art. I: « Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826 ».

Quello del 1824 termina in fatto con gli studî per la composizione del primo tempo del quartetto in *la minore* (op. 132). In quelli corrispondenti al 1825 e 1826, i primi bozzetti si riferiscono ai tempi finali del quartetto in *si bemolle* (op. 130), composto come si sa, dopo di quello in *la minore*, quantunque il suo numero d'ordine sembri indicare l'opposto.

La lacuna esistente fra i due è colmata da un quaderno, finora ignorato, uno dei più interessanti di Beethoven, e che, acquistato a Vienna molto tempo fa, regalato da un signore austriaco al Marchese di Bogaraya, *amateur* madrileno di gran merito, morto da alcuni anni, si trova attualmente in mio potere, per affettuosa donazione della sua vedova.

È composto di 40 fogli di carta da musica, oblunga, del formato ordinario (32 × 25), che furono cuciti certo prima di servirsene. Nè la rigatura, nè il colore dei fogli sono tutti uguali. Ve n'ha di

giallognoli, verdastri e bianchi. Il numero de' righi oscilla fra otto, chè tanti ne hanno i primi, e venti, essendo alcuni rigati a inchiostro, come per scrivere in partitura d'orchestra. Gli studî e gli appunti si succedono con tale regolarità da non lasciar dubbio che furono scritti dopo cucito il quaderno.

Gli uni sono scritti a matita, gli altri con inchiostro. Tanto negli uni, quanto negli altri, si avverte una notevole disuguaglianza di calligrafia, senza che perciò si possa dubitare che appartengano alla stessa mano. Talvolta la matita dura, o la penna ben temperata tracciano caratteri quasi microscopici: altre volte, una matita non temperata o la penna molto usata, la fretta di scrivere, o altra causa qualunque producono gran confusione nella calligrafia. E se a ciò si aggiungono le correzioni, le raschiature, i richiami, l'abitudine di scrivere le semiminime, le crome, ecc., limitandosi a tracciare una righetta verticale il cui punto di attacco, indicatore della nota, risulta quasi sempre dubbioso; la poca cura nell'indicare i valori esatti, e le alterazioni, si potrà compatire qualche mancanza che possa esservi nella trascrizione ad onta della cura scrupolosa con cui la feci.

Il quaderno ha una copertina di carta consistente e porta questo titolo: « *Autographe de Louis von Beethoven. Livre d'esquisses contenant des motifs du Quatuor en La Mineur et d'autres études. L'authenticité en est garantie par Artaria et C.ie à Vienne 1847.* » e il timbro in ceralacca di Artaria che ferma i nastrini della legatura.

Ricorrendo il quaderno a grandi tratti, vi si notano curiosi particolari. La prima pagina contiene solamente alcune note: alcune prove o saggi per l'*Allegro comodo* finale del quartetto in *Fa* (op. 127). Nelle seguenti compaiono appunti per l'*Andante* e finale del quartetto in *la minore*, appunti che aumentano nelle pagine 10 ed 11, dove, alla fine si decide risolutamente per il *Molto Adagio* usato. Gli studî su quello e per il tempo finale vanno fino alla pag. 37, essendo da notare che prima del fine, si trova scritto nella pag. 26 un *Andante* in *si bemolle*, prima idea dell'introduzione al quartetto op. 130.

La pag. 38 inaugura gli studî per il primo tempo di questo Quartetto, studî continuati probabilmente in un altro quaderno o in fogli sciolti, giacchè qui il tema non arriva ad acquistare la sua forma

definitiva. Del *Presto* ci sono, fra le altre, due minute nelle pagine 42 e 43. In esse incominciano ad apparire motivi differenti per l'*Andante*; idee sciolte abbandonate, che per solito non occupano più di otto o dieci battute: aumentano nelle pagine seguenti, alcune raggiungono uno sviluppo completo, apparendo scritta la frase intera e talvolta con indicazioni armoniche.

Tuttavia l'idea non emerge, il tema soddisfacente non erompe dalla sua penna, e in questo lavoro di tentativi creatori passano *sedici* pagine finchè una melodia attrae la sua attenzione e incomincia a lavorarla in modificazioni melodiche e ritmiche. Poi la abbandona, torna ad un'altra delle idee lasciate nelle pagine anteriori e fondendola con un altro tema nuovo, scrive dalla pagina 63 alla 67 tutto l'*Andante con moto.*

Mescolato con studî per la fuga torna a lavorare il tema abbandonato e nel suo lavoro di creazione, difficile e laborioso, in istudî minuziosi di ritocco, nota per nota e valore per valore, sorge in fine la Cavatina, la cui composizione melodica occupa la pag. 75. Il rimanente è costituito da lavori e studî per la fuga finale, pubblicata come opera 133.

In alcune pagine appaiono scritte notizie, indicazioni relative ai temi, appunti per opere non prodotte, e nelle 45, 46 e 47 una specie di dissertazione, metà in francese, metà in tedesco, con una calligrafia così confusa nell'ultima parte, che è quasi impossibile decifrarla.

Alcune pagine contengono nel margine superiore o inferiore indicazioni de' temi in esse contenuti, non sempre esatte, e di carattere differente da quello di Beethoven: probabilmente esse sono di qualche possessore anteriore del quaderno. Per ultimo nella pagina posteriore della coperta è fissata con un sigillo di ceralacca di Kletzer una lettera di Beethoven all'editore Diabelli, che tratta affari editoriali.

L'occhiata ai lavori contenuti nel quaderno offre un'idea chiara del procedimento di composizione di Beethoven negli ultimi anni di sua vita. Le idee, nella loro forma primitiva, rare volte appariscono con quella intensità espressiva tanto intima e tanto profonda che poi acquistano con le modificazioni successive. Molte hanno, nell'uscire dalla sua penna, se non un carattere interamente mozartiano, quel sapore peculiare che distingue le opere della sua gioventù.

Il ritocco incessante, il miglioramento della melodia, la concrezione

esatta del pensiero formano la sua unica e costante preoccupazione; l'armonia appare, di solito, senza sforzo alcuno. Molte volte, quando un motivo breve ha ferito la sua immaginazione, lo sottomette ad ogni genere di trasformazioni ritmiche, aumentando e diminuendo valori fino a trovare la forma che più conviene al suo intento (1); talvolta sembra che abbia trovato la formula finale, e poche pagine dopo torna a correggere, a modificare, sempre migliorando il tema, sempre facendolo guadagnare in bontà e purezza. Altre volte si affeziona al proprio motivo, lo lavora e poi lo abbandona, o lo fa intervenire incidentalmente nell'opera definitiva.

*
* *

I dati che somministrano le biografie e le lettere di Beethoven, permettono di determinare con esattezza l'epoca in cui questo quaderno fu scritto.

Schindler (2) dice che « nell'inverno dal 1824 al 1825 Beethoven sofferse una infermità grave causata da un disordine intestinale. L'inverno lo passò in uno stato di sofferenza costante, e solo allo spuntare della primavera incominciò a ristabilirsi alquanto, trasferendosi a Baden, sua residenza favorita d'estate ». Poi aggiunge: « La prima opera che intraprese dopo la grave infermità del 1825 fu il quartetto n. 12 con il notevole Adagio: « *Canzona di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarito* ».

Questo dato è confermato da una lettera di Beethoven scritta da Vienna il 19 marzo 1825 e diretta a C. Neate: « Quant aux Quatuors, dont vous m'écrivez dans vos lettres, j'en ai achevé le premier et je suis à présent à composer le second, qui, comme le troisième, sera achevé dans peu de temps » (3).

Questi tre quartetti, sono senza dubbio quelli dedicati al principe Nicola Galitzin, che furono composti successivamente e senza inter-

---

(1) Veggansi i primi studî per la *Canzone* e la *Cavatina*.

(2) Le citazioni di Schindler si riferiscono alla traduzione inglese della sua *Vita di Beethoven*, pubblicata a Londra col titolo di Moscheles: *The life of Beethoven*, 1841. Il passo del testo corrisponde al tomo II, pag. 38.

(3) Moscheles, *The life of Beethoven*, II, 268.

ruzione, malgrado che dopo si pubblicassero come opere 127, 132 e 130. La lettera a Neate deve coincidere col principio del quaderno.

A detta di Holtz la *Cavatina* fu composta in Baden, durante l'estate del 1825, data che corrisponde a quella d'un'altra lettera di Beethoven a suo nipote, ai 29 di agosto, nella quale si legge: « Il terzo quartetto consterà di sei tempi e sarà completamente terminato in 10 o 12 giorni » (1). Non è perciò arrischiar troppo il supporre che il quaderno in questione fu scritto nei mesi di febbraio o marzo, ad agosto del 1825.

I vuoti che in esso si notano rispetto al primo tempo del quartetto in *si bemolle*, la circostanza che mancano completamente gli studî per il tempo *Alla dansa tedesca*, e gli appunti che per l'*Andante con moto ma non troppo* e la *Cavatina*, menziona Nottebohm (2), permettono di credere che, per lo meno, durante la composizione di questi tempi usò qualche altro quaderno o carte sciolte, che non si sa dove siano (3).

Infine e per terminare ciò che si riferisce a notizie sulla composizione delle opere qui contenute, credo che al lettore riuscirà curioso ricordare i seguenti paragrafi di Schindler:

« Al principio dell'anno 1824, Beethoven ricevette da un principe russo una lettera sommamente adulatrice con la domanda che scrivesse uno o due quartetti strumentali a lui dedicati. I patti della proposta erano altamente vantaggiosi, aggiungendovi come condizione,

---

(1) CHANTAVOINE, *Correspondance de Beethoven*, 237. Chantavoine attribuisce questa lettera al 1824, e suppone che si riferisca al quartetto « op. 132, in *do diesis minore* ». Ciò è un vero errore. L'op. 132 è il quartetto in *la minore*; nè questo, nè quello in *do diesis minore*, op. 131, nè alcun altro di questa epoca di Beethoven, salvo quello in *si ♭*, hanno sei tempi; nè nel mese di agosto del 1824 potè esser scritta la lettera che contiene tale dato. Se in essa manca l'indicazione dell'anno, ciò è indifferente, poichè può solamente corrispondere al 1825. Per le date in cui furono scritti questi quartetti e quelle in cui furono stampati, veggasi NOTTEBOHM, *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienen Werke von Ludwig van Beethoven*, 122 e 208.

(2) *Zweite Beethoveniana*. Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826, pag. 1.

(3) In una lettera di Schindler a Moscheles, in data di Vienna, 14 settembre 1827, gli manda uno di questi quaderni di appunti, che contengono studî per uno degli ultimi quartetti. MOSCHELES, opera citata, II, 325.

che il Principe possederebbe ambedue le opere in qualità di unico proprietario durante un anno, al termine del quale Beethoven avrebbe il diritto di pubblicarle ». ... « La somma fissata per i quartetti fu di 125 ducati. Beethoven, tuttavia, non ricevette da Pietroburgo altro che lettere piene di domande su dubbî e passi difficili di queste opere, lettere cui rispondeva immediatamente somministrando ogni genere di indicazioni. Sarebbe desiderabile, per l'esatta intelligenza delle opere in questione, che si pubblicassero queste lettere ». « Una di esse, scritta da Beethoven, la mandai nell'anno 1828 al professore Marx di Berlino, per la *Berlinische Allgemeine Musikalische Zeitung*, senza che finora ne abbia più sentito parlare » (Nota di Schindler) (1).

Riguardo all'ordine per esporre gli appunti e i lavori contenuti nel quaderno, ho preferito raggrupparli per opere e tempi, lasciando alla fine l'indicazione de' temi non utilizzati, allo scopo di poter seguire così più facilmente l'evoluzione e le trasformazioni de' temi impiegati, dal primo embrione fino alla forma definitiva.

II.

Quartetto in *la minore*, op. 132.

Gli studî per il primo tempo sono in uno dei quaderni riveduti da Beethoven, come si indicò in principio.

Del tempo secondo: *Allegro ma non tanto*, nemmeno vi sono indizî qui, e se, come si può supporre, fu questo il primo quaderno in cui lavorò Beethoven dopo la grave infermità che sofferse a quel tempo, sarà fondata la credenza che la sua prima composizione dopo d'avere ricuperata la salute fu l'incomparabile *Adagio* di questo quartetto, la bella *Canzona di ringraziamento.*

A. — Canzona di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarito in modo lidico.

[*a) Molto Adagio*].

La composizione di questo maraviglioso tempo si trova integralmente nel quaderno.

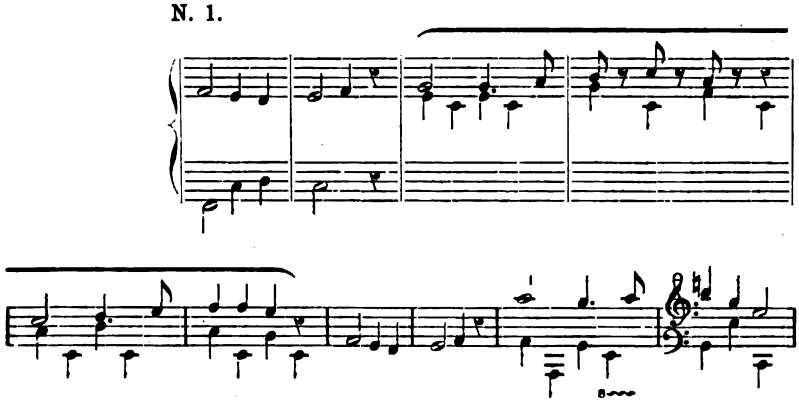
---

(1) Moscheles, *The life of Beethoven,* II, 35 e seg.

Così permette di crederlo la logica con cui si sviluppano i motivi e le loro trasformazioni e la mancanza di altri studî in quaderni differenti.

Nella pag. 5 comparisce la prima idea con un carattere quasi mozartiano.

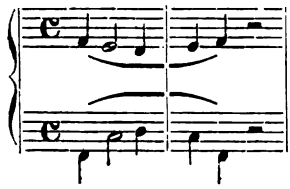
N. 1.



È curioso avvertire che le due prime battute, uniche che sono poste su due righi, sembrano scritte dopo d'aver scritto il resto della riga, e sono una riproduzione esatta delle battute settima ed ottava, nelle quali manca la formola di accompagnamento. Esse formano l'idea generatrice di tutta la *Cansona.*

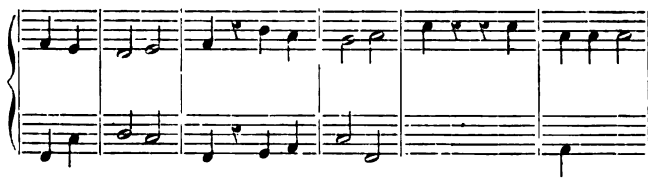
Prima le sottomette alla seguente modificazione nei loro valori:

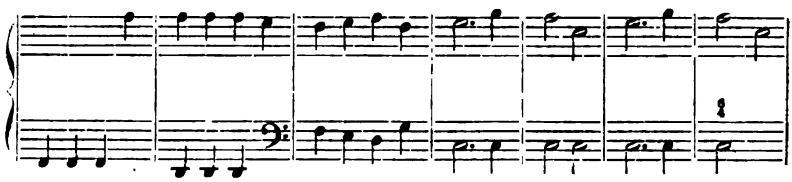
N. 2.



nella pagina di sinistra, e sotto il primo saggio, scrive quest'altro:

N. 3.

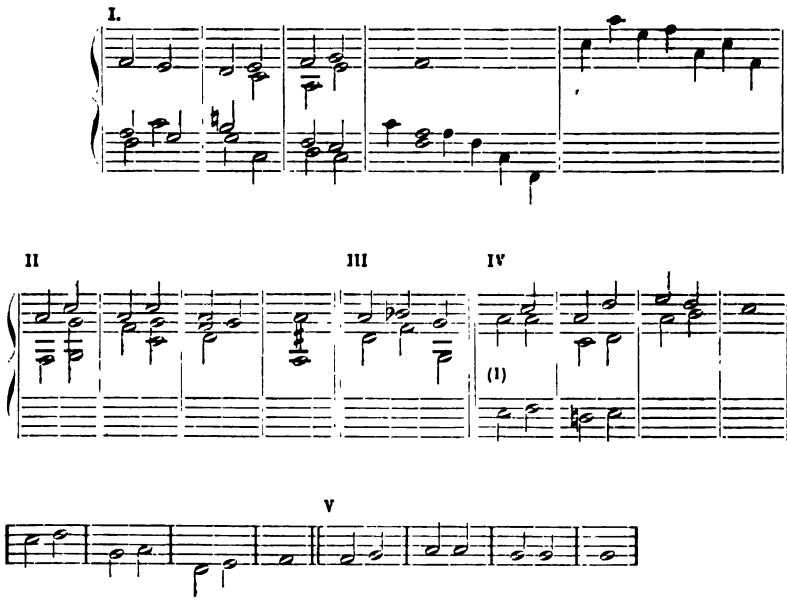




nel quale ancora sottomette il tema a una nuova modificazione, completandolo, e continuandolo dopo, nella forma stabilita.

Le pagine seguenti non offrono nessun nuovo studio: sono dedicate ad appunti sul tema del finale del quartetto e a nuovi temi per l'*Andante*. Nella 10ª non sono meno di quattro o cinque quelli che si stabiliscono, apparendo in uno dei lati i seguenti lavori:

N. 4.

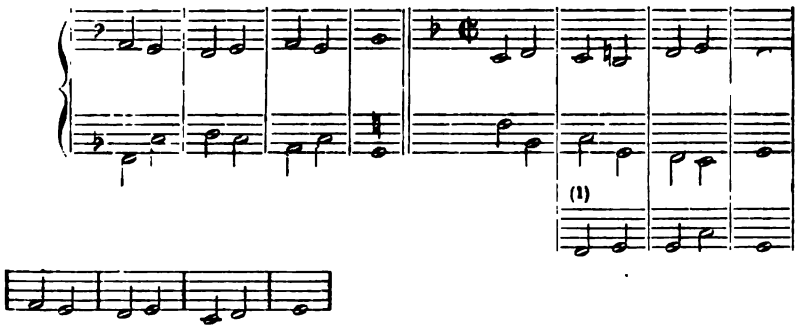


alcuni di essi molto corretti e poi cancellati, sopratutto il II e III.

(1) Chiave di *Sol*: modificazione della melodia.

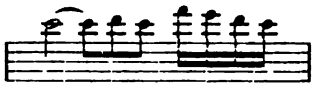
Scritti in inchiostro nella pagina seguente (ss) ci son questi:

N. 5.



e immediatamente sotto l'appunto:

N. 6.



forse la prima idea per l'*Andante* che per due volte interrompe il *Molto Adagio*, e al quale seguono queste parole scritte da Beethoven:

Doch Du gabst mir wieder Kräfte mich des Abends su finden (Ma tu mi desti nuove forze per proseguire la sera), e nella riga seguente:

Du gabst mir Kräfte (Tu mi desti forze).

Siano queste parole una di quelle espansioni solitarie di Beethoven, così frequenti ne' suoi manoscritti, o racchiudano qualche altro senso recondito e difficile da determinare, la prima cosa che occorre è metterle in relazione coi temi al cui fianco appaiono, e più ancora se si riflette all'analogia che hanno col senso espressivo del *Molto Adagio* e principalmente con l'indicazione che serve di principio all'*Andante*: « Neue Kraft fühlend » (sentendo nuova forza) (2).

---

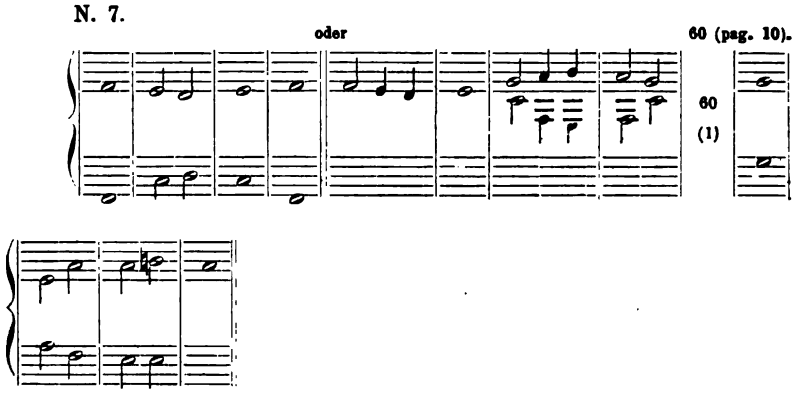
(1) Modificazione del basso.

(2) Ambedue le indicazioni, quella del *Molto Adagio* e quella dell'*Andante*, Beethoven le ha scritte in tedesco nel manoscritto della partitura. La traduzione italiana è scritta con carattere differente dal suo.

In questo senso non è fuori proposito il supporre che obbedisse a qualche sconcerto fisico o morale, più tardi dominato, e anche più: che quello stato d'animo fosse il punto di partenza della composizione del secondo elemento (Andante) della *Canzona.*

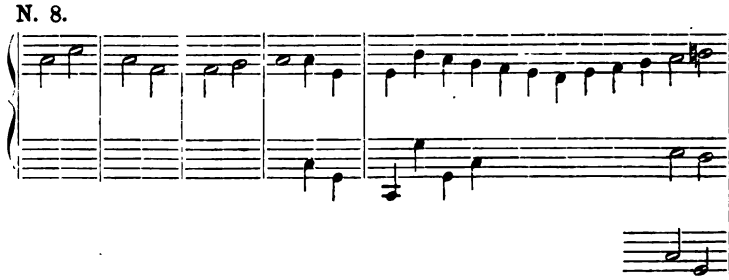
Nella medesima pagina appariscono a *lapis* queste battute, dove la melodia e il carattere, che erano andati staccandosi a poco a poco dalla idea primitiva, tornano a fare una apparizione sensibile verso di essa, modificando di nuovo il ritmo e la relazione di valori.

N. 7.



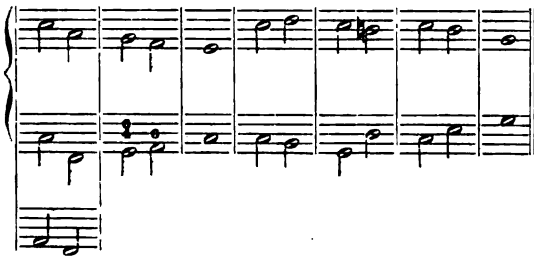
La pag. 12 contiene questi studî:

N. 8.



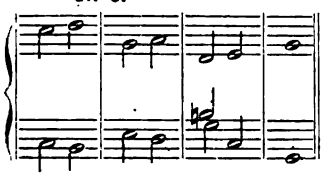
(1) I quaderni di appunti di Beethoven abbondano di indicazioni di questo genere. Quando vuole sostituire un passaggio con un altro, scrive *Vi* = dove deve incominciare la sostituzione e = *de* dove incomincia la versione nuova. Altre volte usa un numero come richiamo, un'altra mette un *meilleur*, *oder*, o segni differenti.

Talune pagine sono così piene di queste indicazioni che costituiscono un vero rompicapo.



nel quale le ultime quattro battute sono cancellate,

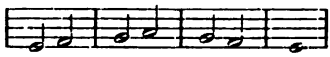
N. 9.



molto corrette le note delle due battute ultime.

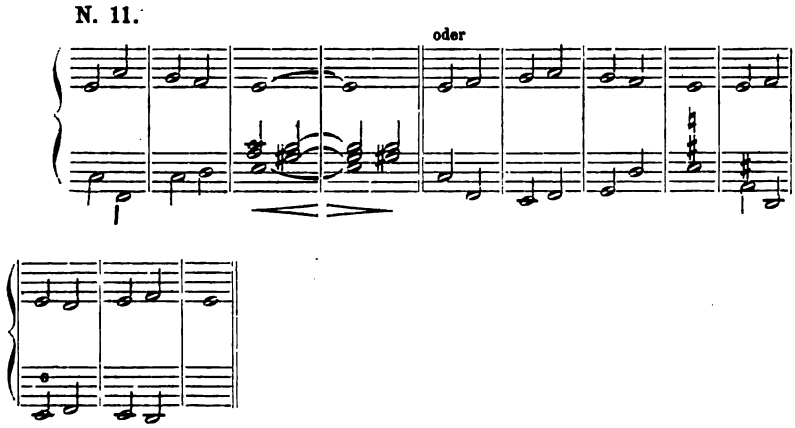
Il seguente è sottoposto a più d'una correzione prima con *lapis* e poi con inchiostro. Da quanto appare, ciò che fu scritto prima fu

N. 10.



Nella correzione ultima rimangono così quattro battute,

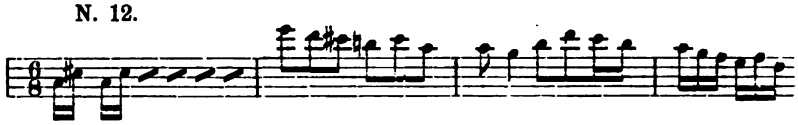
N. 11.



alle quali seguono le nuove versioni inserite.

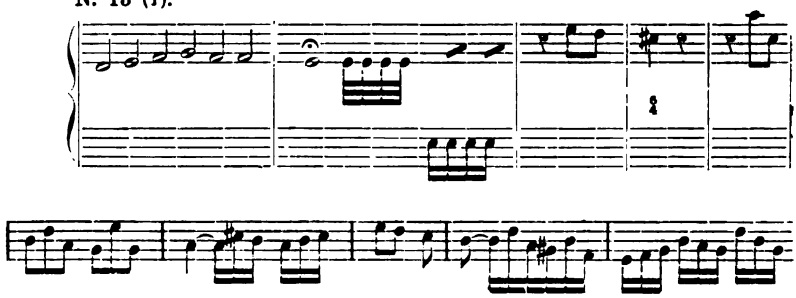
Fra gli studî 8 e 9 si trova la seguente riga, l'unica che non si riferisca alla *Canzona* di tutte quelle che costituiscono questa pagina:

N. 12.



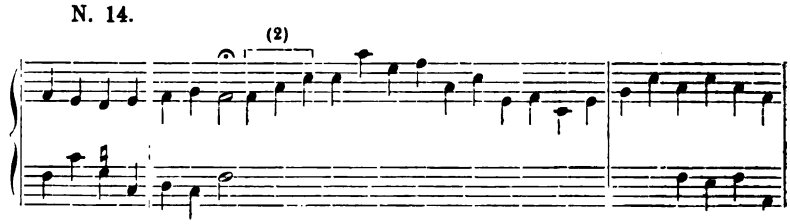
Il luogo in cui si trova, il suo carattere, la circostanza d'aver posto un ♮ al *si* della seconda battuta, alterazione non necessaria in una melodia la cui tonalità è francamente quella d'un *la maggiore* e solo spiegabile venendo preceduta immediatamente da una totalità bemolizzata, permettono di sospettare che Beethoven, nel giungere a questo punto de' suoi lavori volle opporre al misticismo riboccante di calma della Canzona, un'altra melodia ingenua, egualmente serena ma in un carattere espansivo, allegro: se una esprimeva il rendimento di grazie alla divinità, l'altra il rinascimento alla vita, l'allegria di tornare a vivere. Questo sospetto è confermato dalle prime righe della pagina seguente, dove l'opposizione sussiste ad onta che sia cambiato totalmente il secondo motivo.

N. 13 (1).

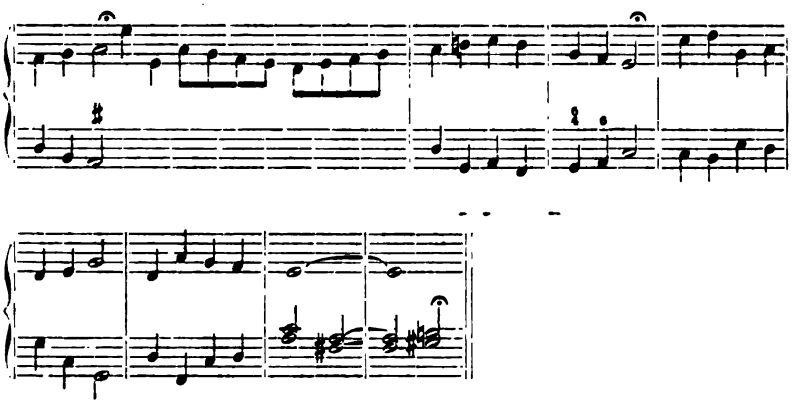


Nella stessa pag. 13 c'è il bozzetto di tutta la Canzona.

N. 14.

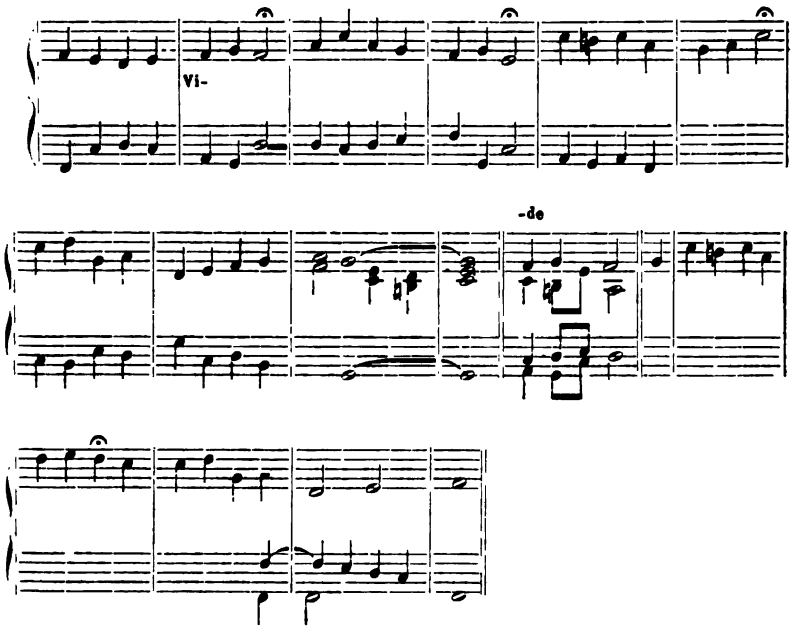


(1) I valori sono quelli scritti da Beethoven.
(2) Cancellato.



Numerose correzioni e cancellature lo lasciano trasformato in questo modo:

N. 15.



nel quale sono degni di nota, tra altre particolarità, che è la prima volta che il primo periodo perde il suo carattere affermativo per la risoluzione dell'armonia sull'accordo di sesto grado, che i periodi si

compongono di gruppi di sette note, senza che siano preceduti dall'anticipazione che già si inizia nell'ultimo saggio, e che nella correzione si occupa unicamente di ritocchi alla parte scritta poi nelle impari, prescindendo da tutto il resto.

Fin qui è venuto formando i periodi, sempre derivati dall' idea primitiva, perfezionando il loro contorno melodico, cercando l'armonia che facesse risaltare maggiormente il loro senso espressivo. Persino alcune delle prime copie inserite (i numeri 4 ed 8) fanno sì che non risulti avventato il sospetto che Beethoven avesse concepito interamente la forma e l'espressione fin da' primi studî.

Poichè siamo sul terreno delle congetture, chi sa che non possa supporsi che ciò che principalmente colpì la sua immaginazione non sia stata l'armonia tanto naturale delle cinque note, scritte in principio, e sopratutto il carattere di serenità e placidezza che dà l'accordo di sesto grado. Quantunque risulti ancora la frase con un senso affermativo, essa perde una parte della grandezza che avrebbe nell'utilizzare gli accordi della tonica, subdominante e dominante, e va perdendola una volta più nelle trasformazioni e ne' periodi che emergono dalla idea primitiva, acquistando un senso più mistico, più fervoroso, un carattere di preghiera satura d'abnegazione, dove l'anima si volge a Dio, non per supplicarlo con ambascie e afflizioni, ma per tributargli grazie, per esprimere la propria riconoscenza.

Questo carattere religioso, questa espressione mistica, uniti alla circostanza di non comparire nell'idea primitiva il *si bemolle*, nè nella melodia, nè nell'armonia, ad onta che sia perfettamente definita la tonalità di *fa maggiore*, forse gli faceva pensare ai toni della Chiesa cristiana e volgere per quella via l'indirizzo della composizione.

Questa ipotesi è confermata dalla forma del primo *Molto Adagio*: un corale, alternato con interludî in istile fugato di organo.

Che Beethoven concepisse come indipendenti ambedue gli elementi, lo dimostrano gli studî prima inseriti, consacrati esclusivamente alla composizione e perfezionamento della parte che potrebbesi considerare come corale, prescindendo affatto dagli interludî. La severità dello stile, la mancanza di ornamentazione nel *melos* sembrano confermare quest'opinione.

In quanto alla modalità usata, tutto permette di supporre che fu scelta fin da principio: appena cioè fissò la propria attenzione nella

bellezza della prima idea. Salvo qualche studio, come il numero 7 (forse uno scoraggiamento per non trovare ciò che andava cercando) o il numero 11 (dove la sua libertà di concezione lo porta a vincere le pastoie della modalità), nel rimanente si riscontra sempre il proposito di assoggettarvisi, e ciò che è anche più significativo, sempre avaro di indicazioni armoniche, lavorare e ritoccare il basso con ugual cura che per la parte superiore.

L'affezione e la devozione per gli autori greci e romani lo portarono probabilmente a determinare la natura della modalità come lidia seguendo l'erronea nomenclatura degli autori cristiani (1).

Tenendo conto dei pochi principî della *petteia* o arte della composizione dei greci che sono arrivati fino a noi (2), non si può considerare il *Molto Adagio* in questione come scritto in modo lidio, fra le altre ragioni, per la mancanza assoluta del grado inferiore di questa scala (*do*) nel melos beethoveniano. Gevaert lo considera come modo ipolidio (3), e si potrebbe anche aggiungere che appartiene alla forma plagale di questa modalità, solo che invece di limitarsi il suo *ambitus* all'esacordo regolare (*do-la*) per la soppressione del *si* ♮, sarebbe da considerarlo prolungato per tutta la estensione dell'ottacordo frigio.

Nel modo ipolidio plagale, la durezza del *si* ♮ nota estrema superiore del suo ettacordo (*do-si* ♮) formante tritono con la fondamentale (*fa*) fece che la scala rimanesse mutilata dalla soppressione della nota superiore, e ridotta all'esacordo *do-la*. Nelle melodie di un *ambitus* maggiore, o scompariva la nota *si* ♮ o si convertiva in *si* ♭.

Beethoven usa il *si* ♮ in un solo periodo della parte superiore (il terzo), ed è degno di nota che in esso, non solo si trasforma un po' il sentimento armonico, anche senza alterarsi la sua diatonia, ma l'*ethos* sincero, tranquillo e mistico col quale fin là viene sviluppando la *Canzone* si modifica in qualche modo, acquistando una certa esaltazione, ispirazione maggiore, non solo per virtù del contesto melodico e armonico, ma anche per l'intensità che richiede la sonorità del Quartetto.

---

(1) Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, 267.
(2) Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'Église latine*, ss.
(3) Gevaert, *Histoire et théorie, etc.*, I, 138.

Osservata la questione dal punto di vista dell'arte greca, quel periodo potrebbe essere considerato come metabolico o modulante, con relazione al suo *ethos* e alla sua armonica: una leggera escursione al modo frigio e a un *ethos* più entusiasta.

La tessitura in cui sta scritta — messoide — e il ritmo — spondeo maggiore, varietà del dattilo — contribuiscono poderosamente, una con la sua sonorità naturale e facile, l'altro con il suo *ethos* severo, grandioso, altamente ideale, a rialzare il sentimento espresso dalla Canzona (1).

Queste osservazioni si riferiscono principalmente alla parte corale. Gli interludî, nè per il loro *ambitus*, nè per il loro stile, nè per la loro polifonia possono riconoscere come antecedente i principî della musica greca: piuttosto si dovrebbero classificare, come imitazione dello stile d'organo, quali parentesi destinate a preparare e rialzare la bella serenità della preghiera.

L'importanza che acquistano nelle successive apparizioni del *Molto Adagio*, agendo in ambedue come fondo decorativo della melodia, prima trasportata all'ottava superiore, poi scomposta in frammenti e imitazioni del suo primo periodo, fa sì che si debbano considerare come elemento indipendente del corale, ad esso legato dai vincoli della modalità e dell'*ethos*.

Ambedue gli elementi, uno per la sua natura, per la sua disposizione e per le sue trasformazioni, l'altro per la sua forma primitiva di corale, per il suo ritmo isocrono e anche per le sue successioni melodiche (2), sembrano piuttosto riconoscere come antecedente immediato la melopea e lo stile della Chiesa cristiana che la musica ellenica.

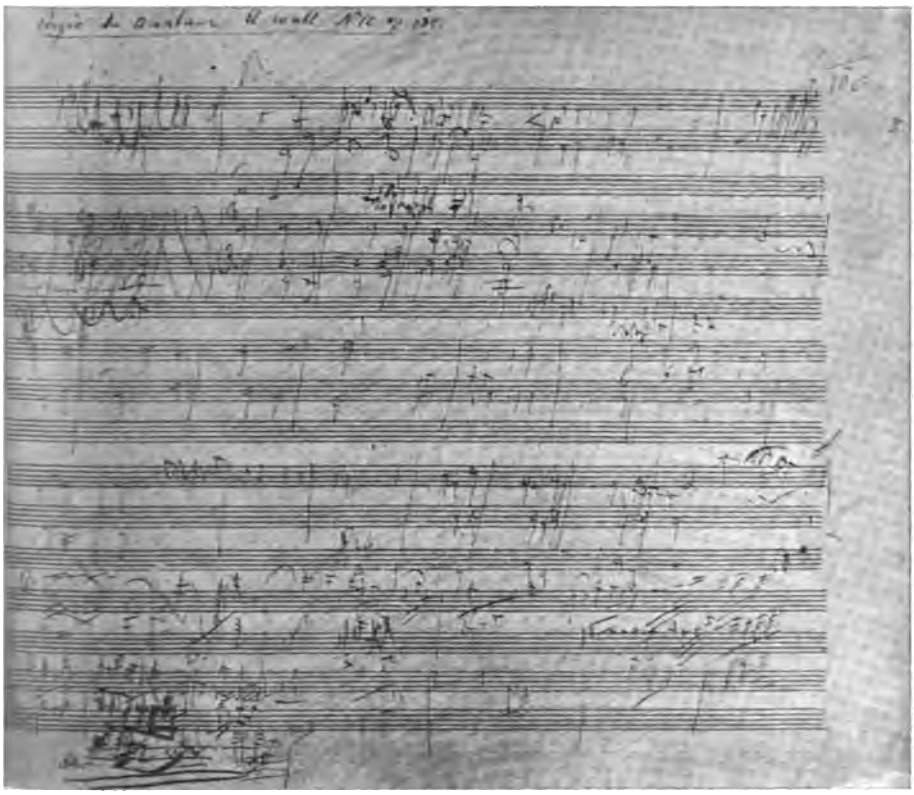
Questo criterio sembra persino confermato da alcuni studî de' quali si parlerà poi, e che suggeriscono l'idea che Beethoven ebbe il proposito di trattare il melos della Canzona a modo di *cantus firmus* raccomandato a una parte intermedia.

---

(1) « I veri dattili spondei hanno un ritmo imponente... come conviene alla loro battuta, destinata per la sua stessa natura ad essere l'organo della preghiera fervente. Lo spondeo maggiore... esprime in un grado più elevato ancora le effusioni del sentimento religioso ». Gevaert, *Histoire et théorie, etc.*, II, 119.

(2) Si osservi l'analogia di alcuni periodi con canti e antifone della Chiesa cristiana: per esempio, quella del terzo con il principio del *Dies irae*.

In qualunque modo, queste indicazioni fatte con ogni sorta di riserve, non hanno altra portata che quella di fissare il punto di partenza probabile, l'idea prima che potè determinare il senso della composizione, poichè, da un lato l'unità di sentimento nel corale e

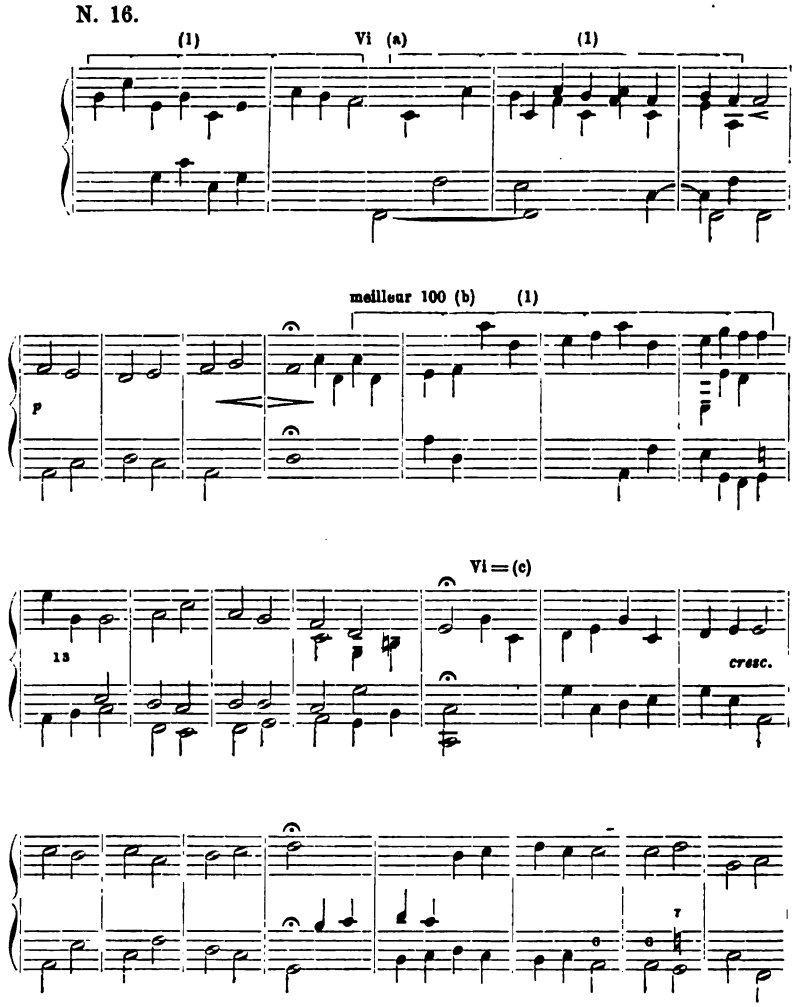


Cliché Dalton Kaulak - Madrid.

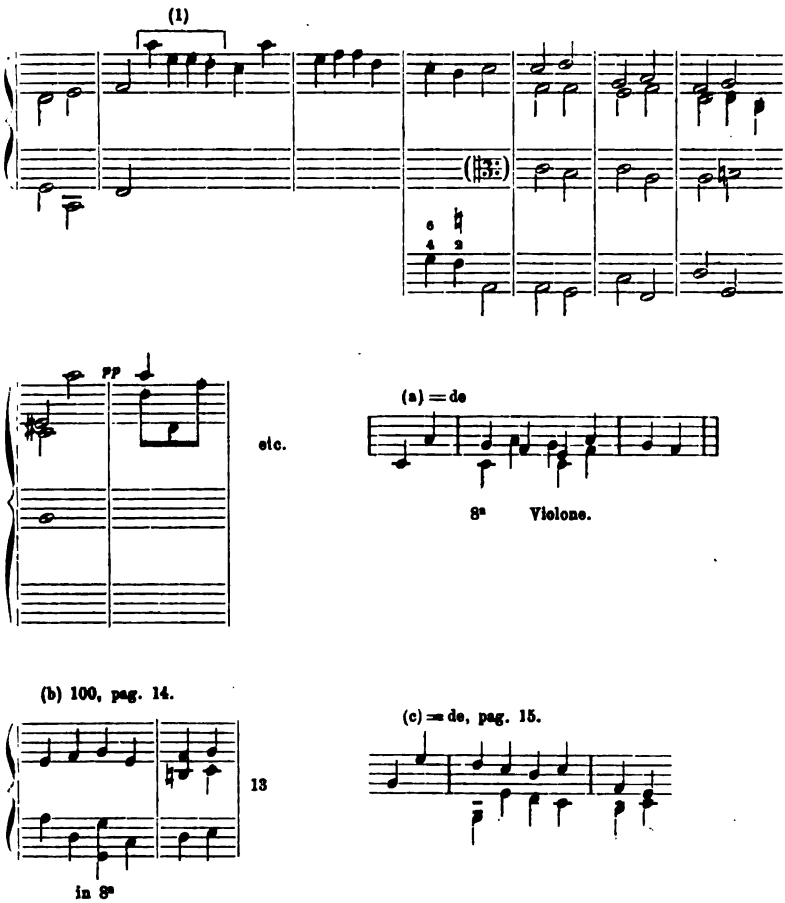
negli interludî, e dall'altro la sua fusione perfetta per determinare e rialzare l'espressione mistica e fervorosa del complesso, fanno sì che tutto rimanga relegato a un posto secondario di fronte alla maniera che ebbe Beethoven nell'esprimere con tutta l'intensità dell'anima sua incomparabile di artista, quella riconoscenza senza limiti, quella abnegazione senza concupiscenze verso Dio, in azione di grazie dopo d'un beneficio ricevuto.

Tornando alla composizione della Canzona, la pag. 14 è dedicata alla composizione dell'*Andante* e nella 15ª torna a insistere sulla depurazione del *Molto Adagio* con eccesso di cancellature, correzioni, *Vide*, *meilleur* e richiami con numeri. In essa appare già la forma definitiva, salvo qualche alterazione negli interludî.

N. 16.



(1) Molto cancellato e quasi illeggibile.



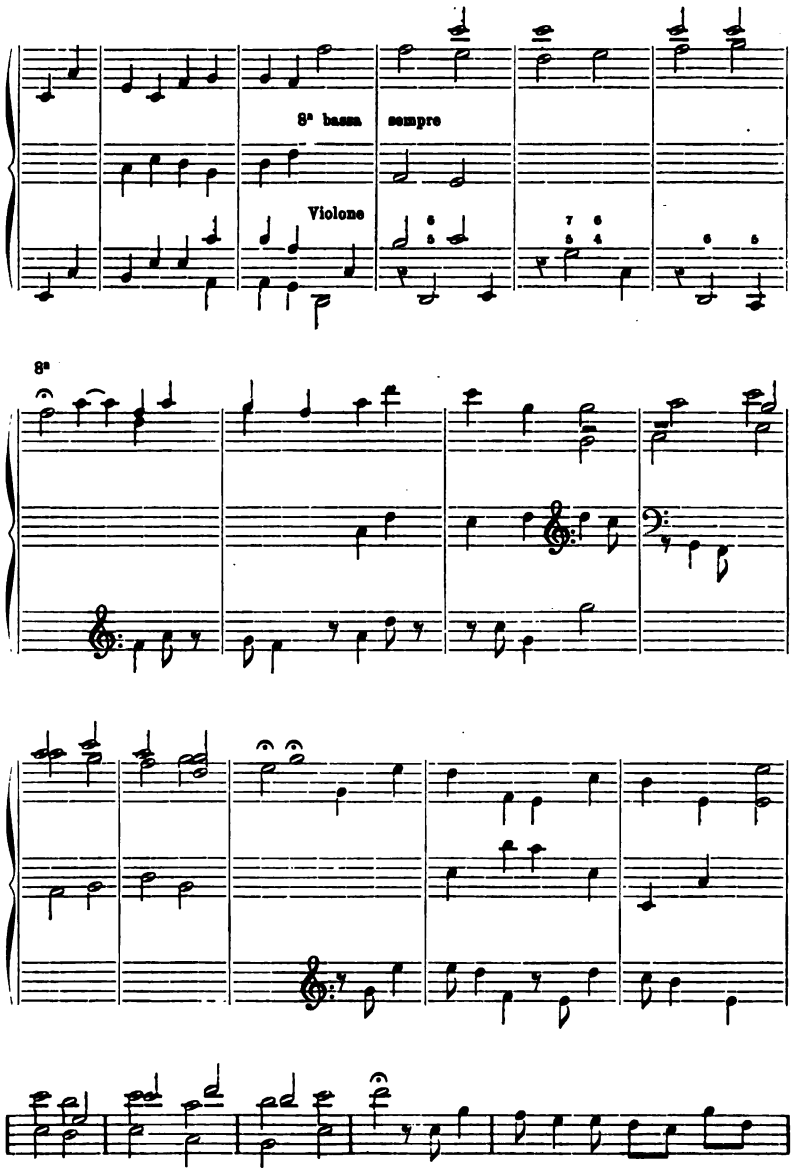
Legato con alcune prime copie dell'*Andante* appare il seguente studio che preferii dare tale e quale si trova nel manoscritto.

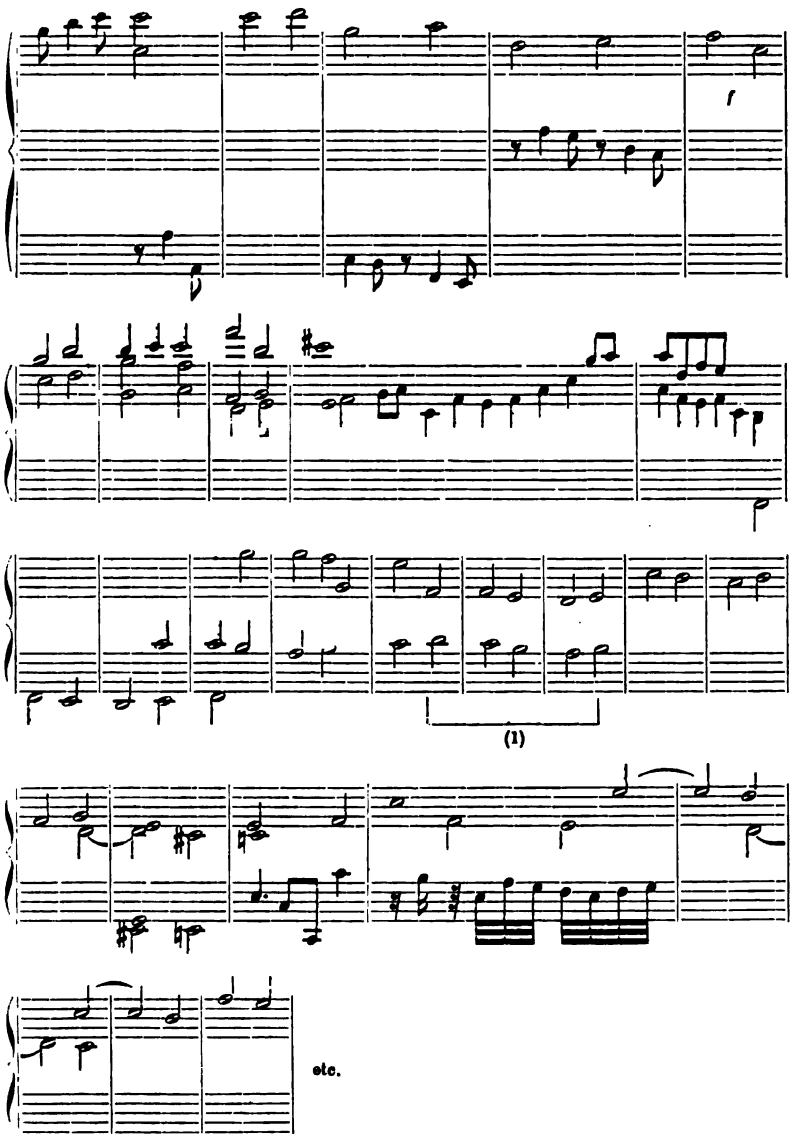
Per intenderlo conviene avvertire che tutti gli interludî, le sue correzioni per alterazioni ritmiche e melodiche in regolari inferiori, le sue combinazioni con il *cantus firmus*, questo canto e il basso cifrato, sono scritti a inchiostro e appartengono a una stessa versione. Le bianche aggiunte sono scritte a lapis e costituiscono una corre-

(1) Molto cancellato e quasi illeggibile.

zione posteriore che, come sembra, dovette voler terminare l'*Adagio* con la battuta 29, modulazione a *la maggiore* (dominante di *re maggiore*).

N. 17.



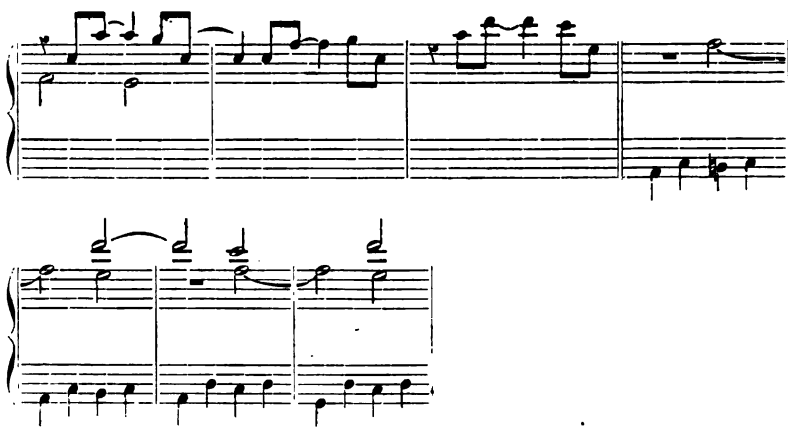


Studî analoghi a questo vi sono ancora nel quaderno (pagine 17, 19, 20, 21), la cui inserzione sopprimo qui per non fare troppo lunga questa esposizione.

(1) Cancellato.

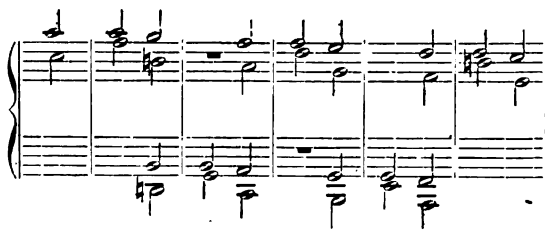
La pag. 18 somministra questa modificazione per l'interludio, e il seguente studio:

N. 18.



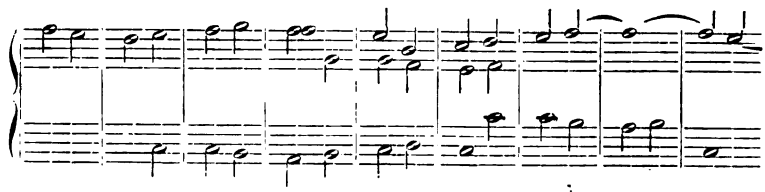
ripetuto nella pag. 19 in questa forma:

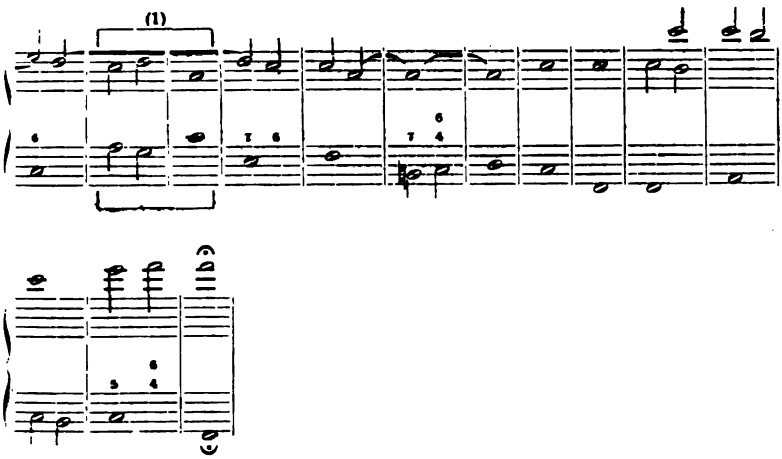
N. 19.



fra altri lavori di indole analoga al numero 17, e fra i quali è curioso il seguente, probabilmente pensato per finale di questo tempo e nel quale le nove prime battute formano lo scheletro della terza apparizione del *Molto Adagio*:

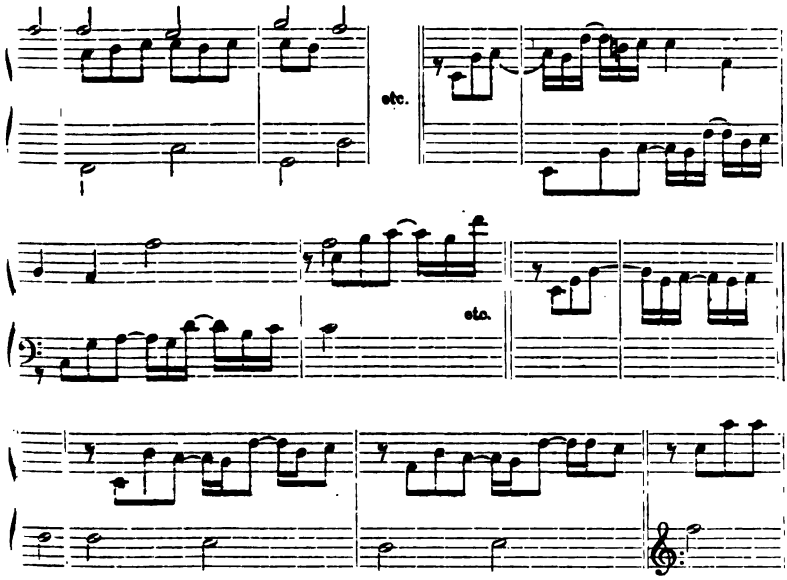
N. 20.



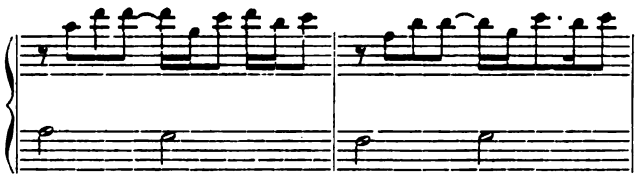


Le pagine 20 e 21 sono occupate da studî non usufruiti, ne' quali il tema del *Molto Adagio* si svolge in imitazioni e combinazioni varie e talvolta intervenendo in esse il motivo dell'interludio con i seguenti aspetti ritmici e melodici:

N. 21.



(1) Cancellato.



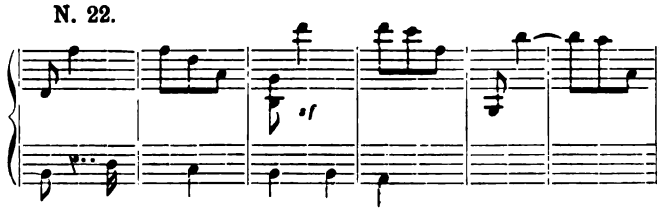
E con questo termina ciò che si riferisce alla composizione del *Molto Adagio.*

[*b) Andante*].

S'è già segnalata l'origine probabile della sua composizione negli appunti indicati coi numeri 6, 12 e 13, corrispondenti alle pagine 11, 12 e 13 del quaderno. L'elezione del carattere e il perfezionamento successivo sono qui meno severi, più facili che nel precedente. Se le idee prima inserite non offrono analogia alcuna con quella definitivamente usata, altro che per l'opposizione del suo carattere con quello che domina nel *Molto Adagio,* in quelle che compaiono nella pagina 14 si manifesta già una parentela più prossima.

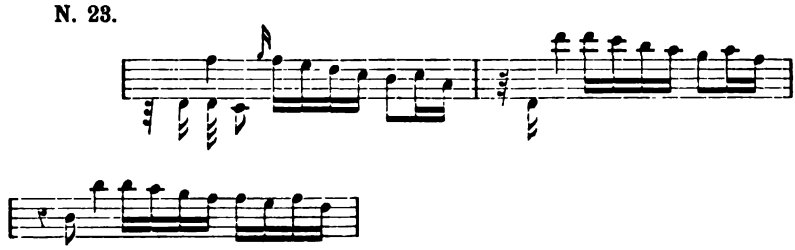
Quella scritta nella prima riga di questa pagina è:

N. 22.



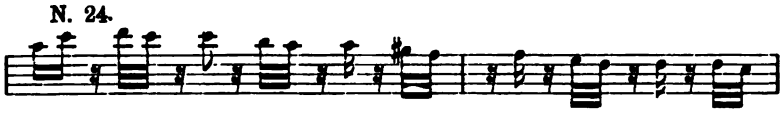
nella quale la marcia del basso è identica a quella definitivamente usata, quantunque la melodia si differenzi abbastanza. Il seguente appunto nella stessa pagina:

N. 23.

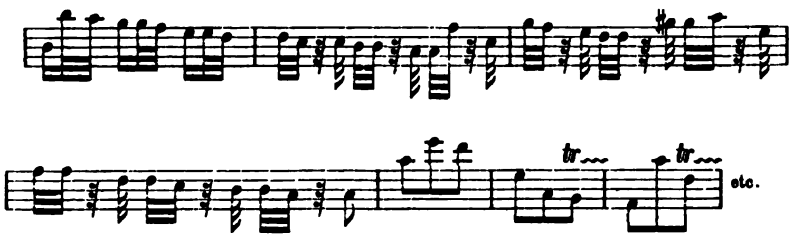


quantunque scritto in ritmo diverso si approssima anche più, e nei seguenti, tutti della pag. 14:

N. 24.

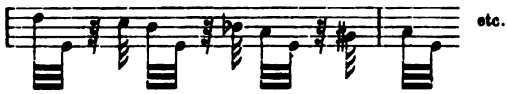


N. 25.



N. 26.

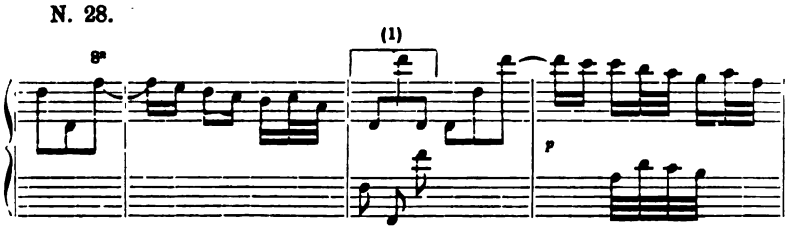
N. 27.



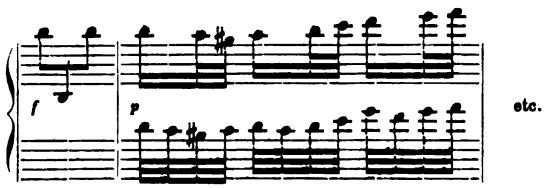
non è difficile riconoscere l'elaborazione delle note 21 e seguenti dell'*Andante*.

Nei quattro ultimi righi della pag. 15, immediatamente dopo il lavoro inserito col numero 16, e fra molte cancellature e correzioni si può vedere questo studio:

N. 28.



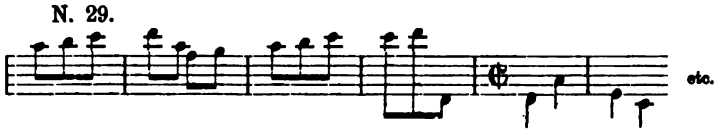
(1) Cancellato.



curioso principalmente per le successive versioni e depurazioni della terza battuta.

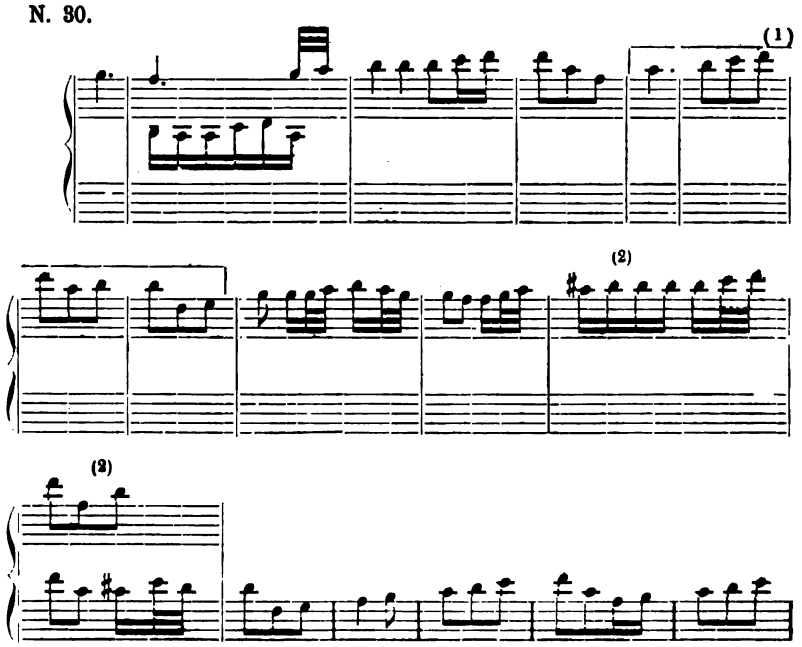
Nella pag. 16 c'è il seguente:

N. 29.

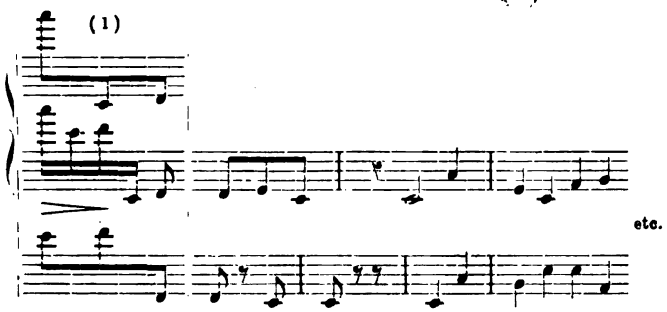


legame per tornare al *Molto Adagio*, e quest'altro:

N. 30.



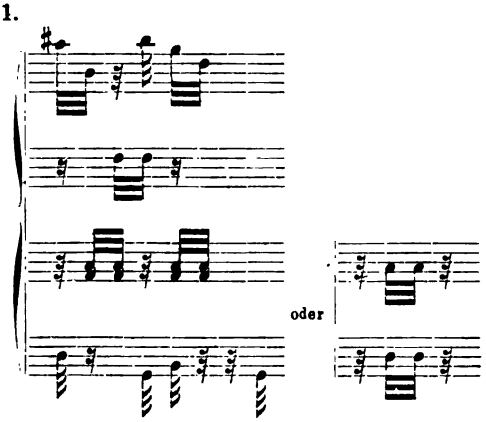
(1) Cancellato.
(2) Correzioni.



nel medesimo senso del precedente.

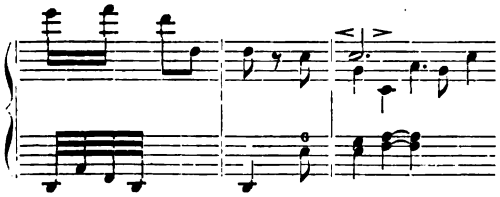
Il ritmo e la distribuzione degli strumenti del quartetto per il passaggio iniziato con la battuta 21, fece scrivere a Beethoven alcuni saggi, fra i quali il seguente alla pag. 22:

N. 31.



nella quale si trova pure questo progetto di legame con il *Molto Adagio*:

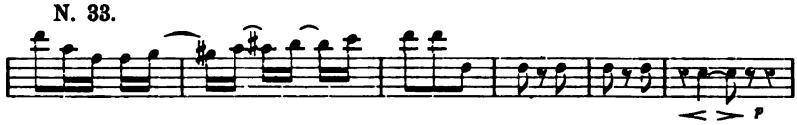
N. 32.



(1) Correzioni.

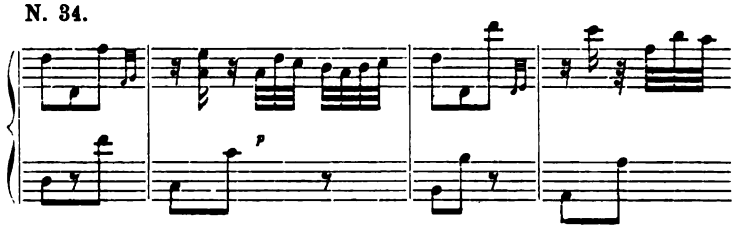
più perfezionato ancora nella pagina seguente:

N. 33.



Finalmente, alla pag. 25, con queste battute:

N. 34.



si terminano gli appunti relativi a questo tempo, consacrando la forma definitiva del principio, salvo qualche altro ornamento o trasposizione di ottava.

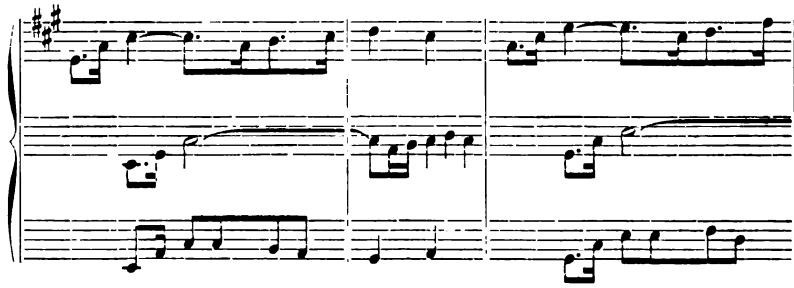
B. — Tempo finale.

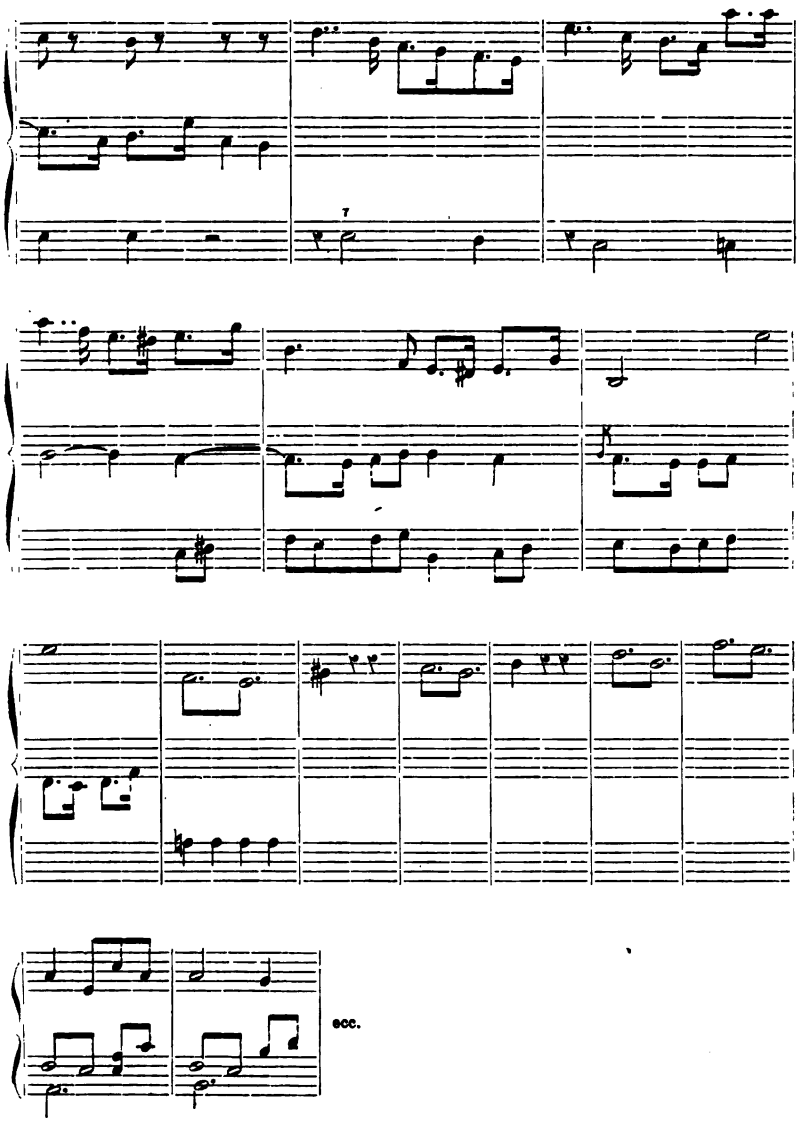
[*a) Alla marcia assai vivace*].

Appena formato nella mente di Beethoven il carattere dell' *Allegro appassionato*, e a misura che procede nella composizione della Canzona e nella determinazione del suo carattere espressivo, appare la prima idea della Marcia, come introduzione all'*Allegro* finale.

Ecco il primo abbozzo nella pag. 18:

N. 35.

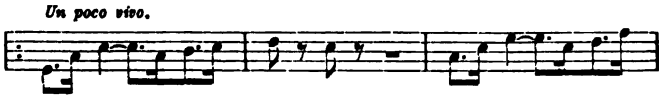


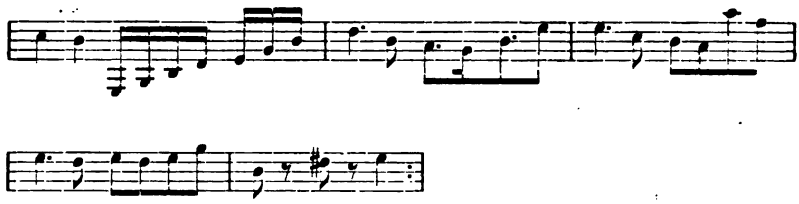


Alcune pagine più avanti (alla 25ª) si trova quest'altro:

N. 36.

Un poco vivo.





uniche manifestazioni che di esso esistano nel quaderno.

[*b*) ***Più allegro***].

Come è noto e come si farà notare dopo, il tema principale dell'*Allegro appassionato*, fu destinato una volta a finale strumentale della nona sinfonia.

Deciso il suo impiego per questo Quartetto, e variata, naturalmente, la tonalità primitiva di *re minore* in *la minore*, tonalità attuale, ancora appare che rimane in Beethoven qualche cosa dell'ambiente d'origine, e che il suo pensiero si avvia di nuovo per il sentiero che gli fece adottare l'impiego delle voci nella sinfonia con cori. Un'altra volta lo si vede qui trascinato verso lo stile vocale e abbozza un primo *recitativo* nel quale certe frasi denunziano una parentela immediata con quello della nona Sinfonia.

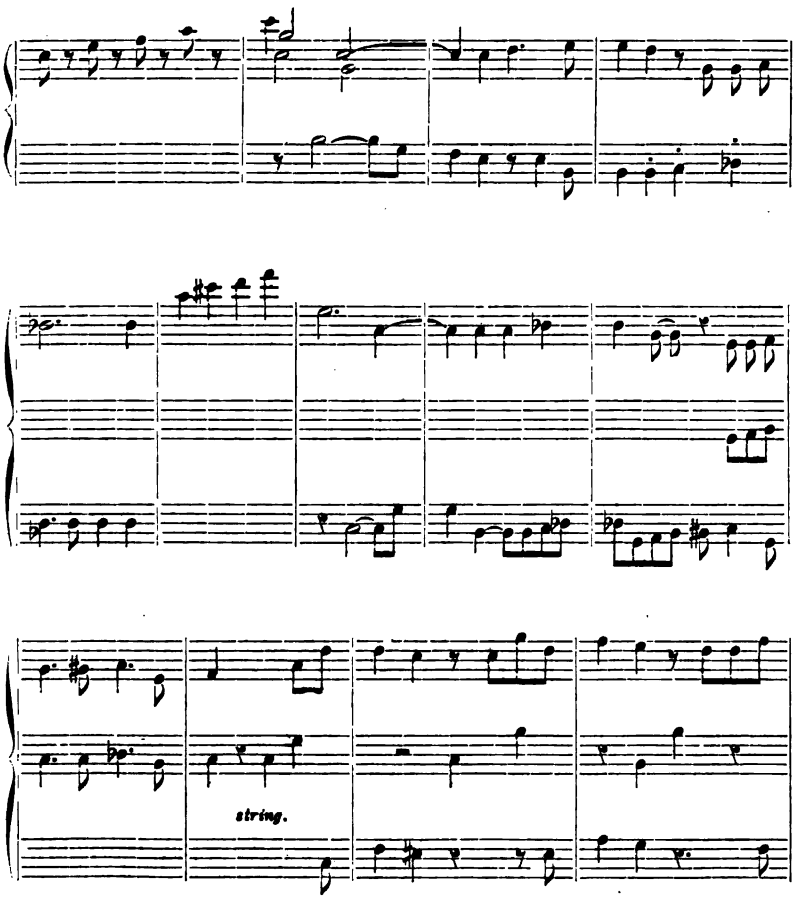
Sia fondato o no questo sospetto, risultano, almeno significativi questi due fatti: nella nona Sinfonia abbandona un tema destinato a finale istrumentale per il finale con cori preceduto da un recitativo; nel Quartetto in *la minore*, quando si decide a usare quel tema, lo fa precedere da un recitativo strumentale, recitativo che si offre alla sua mente già molto avanzata nella composizione del tempo.

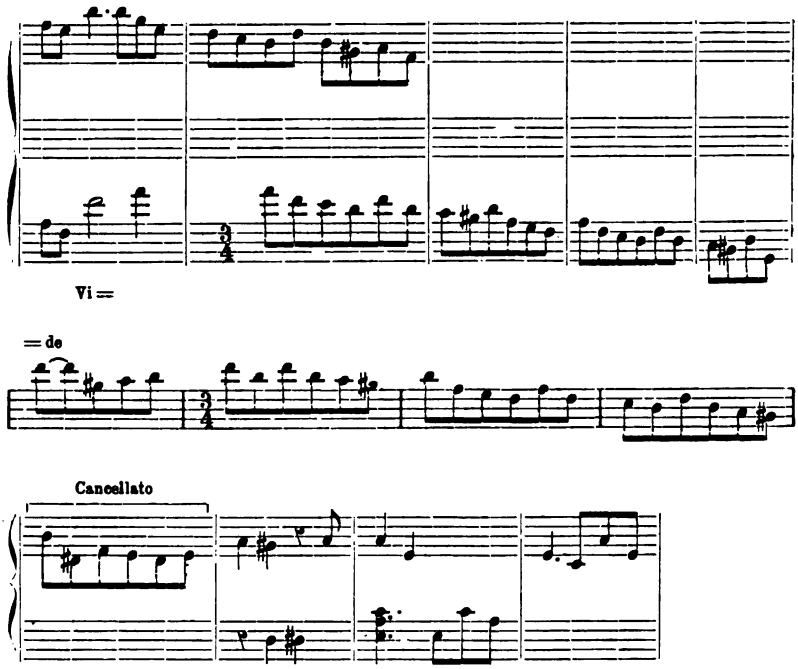
E se questa considerazione di forma risulta curiosa, non lo è meno ciò che si potrebbe riferire al senso poetico. Il *Molto Adagio*, l'*Andante*, la *Marcia*, il recitativo e il finale formano una catena di sentimenti logicamente connessi: primo la pace e il misticismo fervoroso con cui un'anima rende grazie a Dio per il ristabilimento della propria salute; poi, lo svegliarsi alla vita, con la sua allegria ingenua e la delizia di vivere; infine, già in piena salute, la marcia,

l'affermazione maschia di uno spirito nobile ed energico; e in seguito, il recitativo, la parte più umana della vita con i suoi entusiasmi e i suoi scoraggiamenti, come introduzione a un bel poema passionale, ripieno di dolore e di amarezza, il cui carattere nostalgico, le cui lamentele e sofferenze penetrano nell'anima con intensità vigorosa, impossessandosi di essa e facendola fremere con vibrazioni di sentimento.

Il primo progetto di recitativo è il seguente (pag. 28), nel quale i pentagrammi inferiori sono versioni differenti da ciò che fu scritto nel superiore:

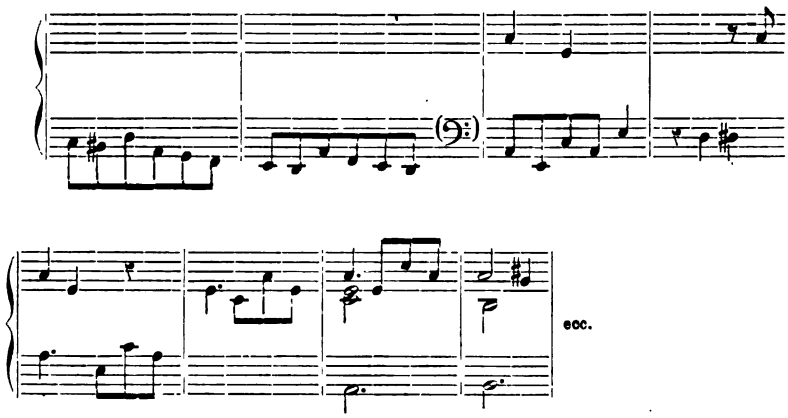
N. 37.





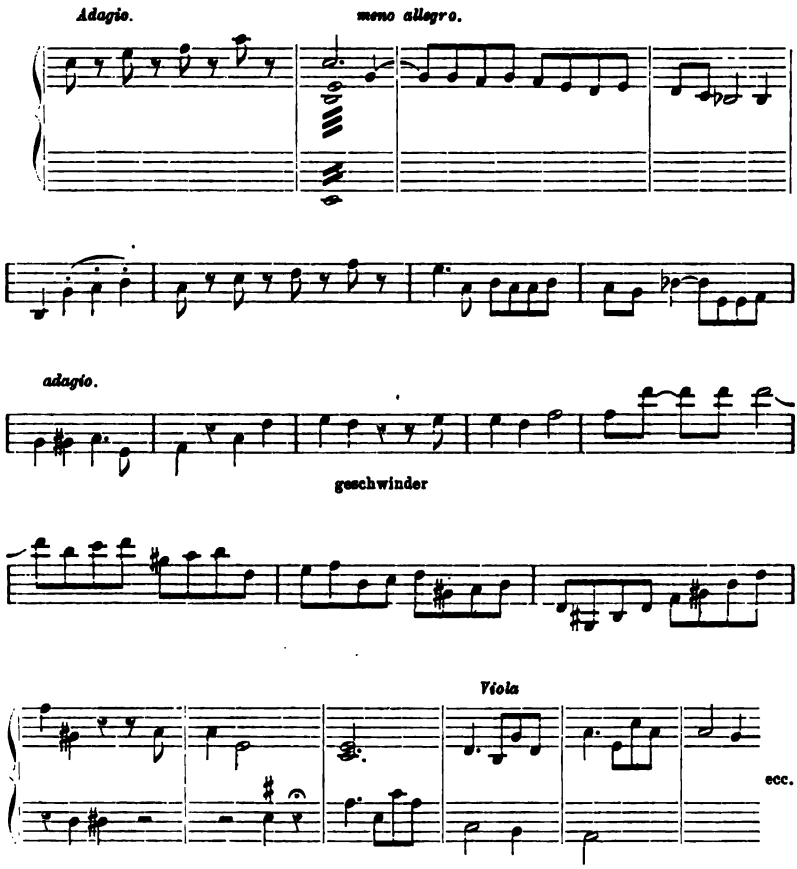
Nella stessa pagina c'è fra le altre questa variante

N. 38.



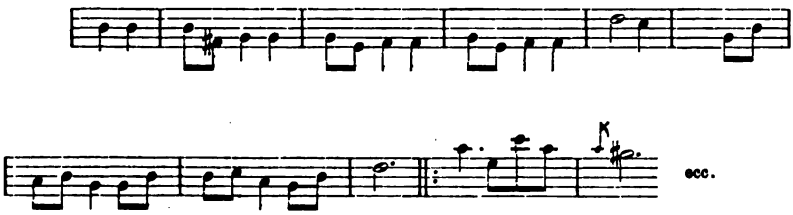
e nella 30ª quest'altra con molte correzioni, che quasi costituisce la versione finale:

N. 39.

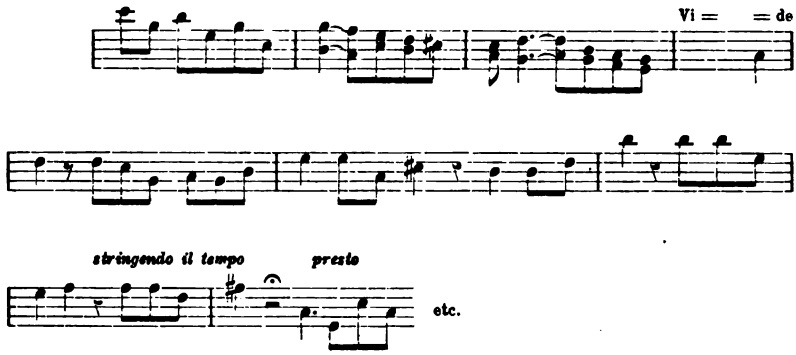


Per ultimo, in principio del quaderno, quando incomincia a formarsi il tema del finale, figurano scritti questi due progetti, a modo di introduzione, nelle pagine 6 e 7 :

N. 40.



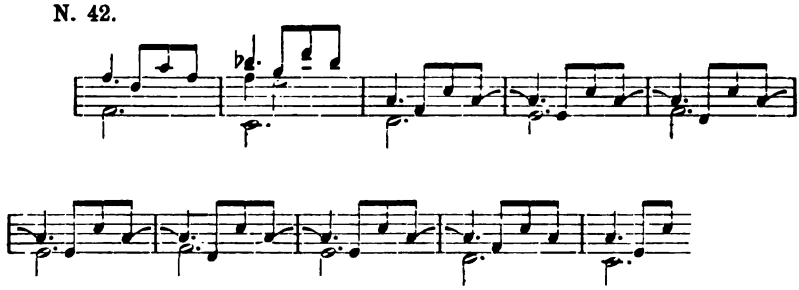
N. 41.



[*c*) ***Allegro appassionato***].

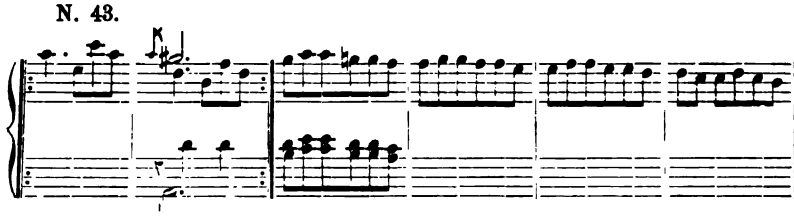
Nelle prime pagine del quaderno e prima che si definisca il tema del *Molto Adagio*, incominciano già gli appunti per il tempo finale. La pag. 5 somministra i primi: uno in forma di lavoro tematico

N. 42.



e un altro, continuazione del numero 40:

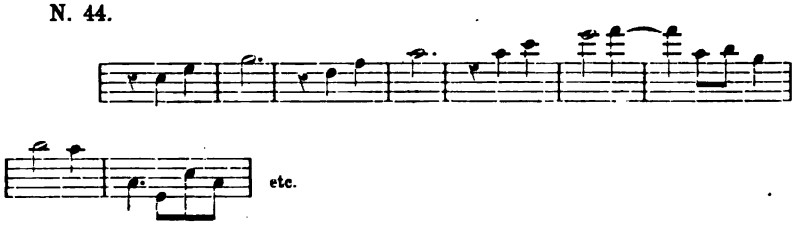
N. 43.



e la cui seconda parte si vede poi usata in un altro motivo per questo tempo finale.

La pagina seguente (17) incomincia con questo studio:

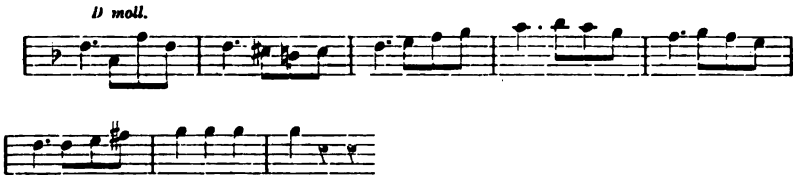
N. 44.



al quale segue il tema quasi nella sua forma definitiva, e il quale, per l'aspetto delle note, non dovette essere scritto nel medesimo tempo delle battute copiate: probabilmente questa addizione è molto posteriore.

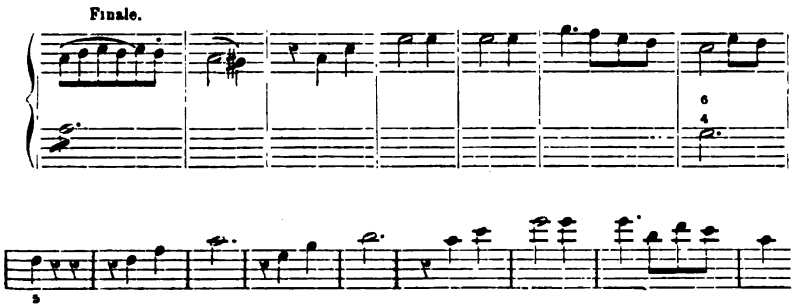
Nella pag. 9 sono scritti due studî molto curiosi. Nella prima riga, a inchiostro:

N. 45.



Nei due finali, a lapis e con note abbastanza curate, quest'altro:

N. 46.



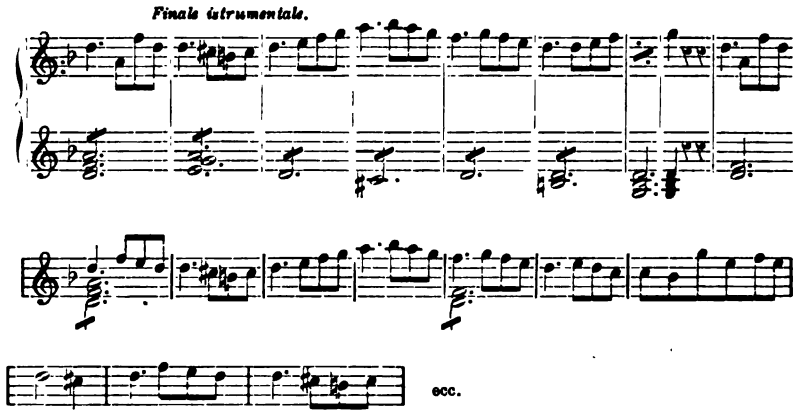
Il primo è la riproduzione esatta d'un altro appunto appartenente all'autunno del 1823 e inserito fra i lavori per il coro finale della nona Sinfonia e le prime indicazioni per le sei bagatelle op. 126.

Primitivamente fu destinato a finale istrumentale della nona Sinfonia, essendo poi abbandonato e sostituito dal finale con cori (1).

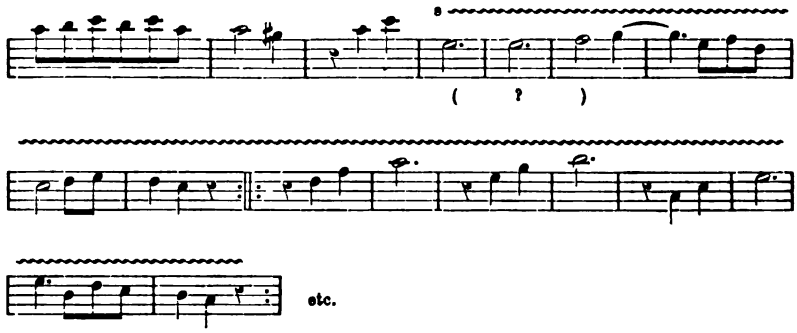
Il secondo riproduce, salvo qualche altra piccola variante, un altro appunto che si trova in un quaderno dell'anno 1824 fra gli studi per il primo tempo di questo Quartetto in *la minore* (2). È degno di nota che la composizione definitiva del tema si forma mercè la fusione d'ambedue i motivi, approfittando della prima e della terza battuta di quello in *re minore*, e la seconda, quarta e seguenti di quello in *la minore*.

---

(1) Veggasi Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, pagg. 180 e 181, dove si inseriscono, oltre la forma data nel testo, queste due altre anteriori alle idee per il finale con cori.

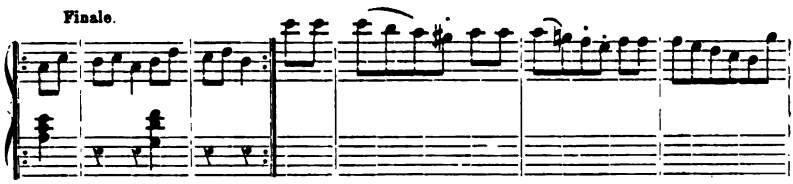


(2) Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, pag. 549. La forma in cui apparisce nel quaderno studiato da Nottebohm è la seguente.

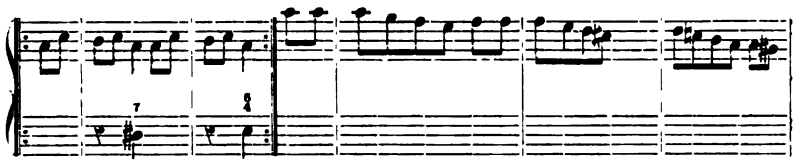


Molte pagine trascorrono da quella in cui ci sono questi motivi fino a tornare a imbattere nuovi appunti per il finale. Nella pag. 19 vi sono questi due:

N. 47.



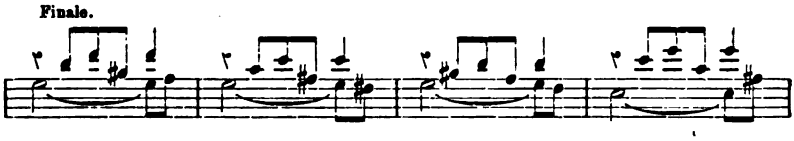
N. 48.



ne' quali è degno di nota che la prima idea, utilizzata poi come secondo tema del finale, compare qui come primo tema del medesimo (così, almeno, permettono di supporlo l'indicazione di *Finale* e la tonalità), e che la seconda ha una certa analogia con quella inserita nel numero 43, dove, per la prima volta, si abbozza il tema dell'*Allegro appassionato.*

Pure intestata col titolo di *Finale* c'è questa nella pag. 22:

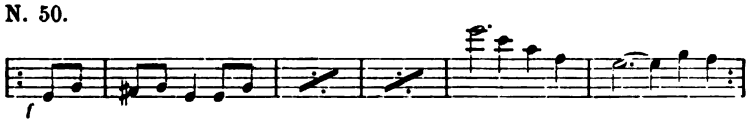
N. 49.

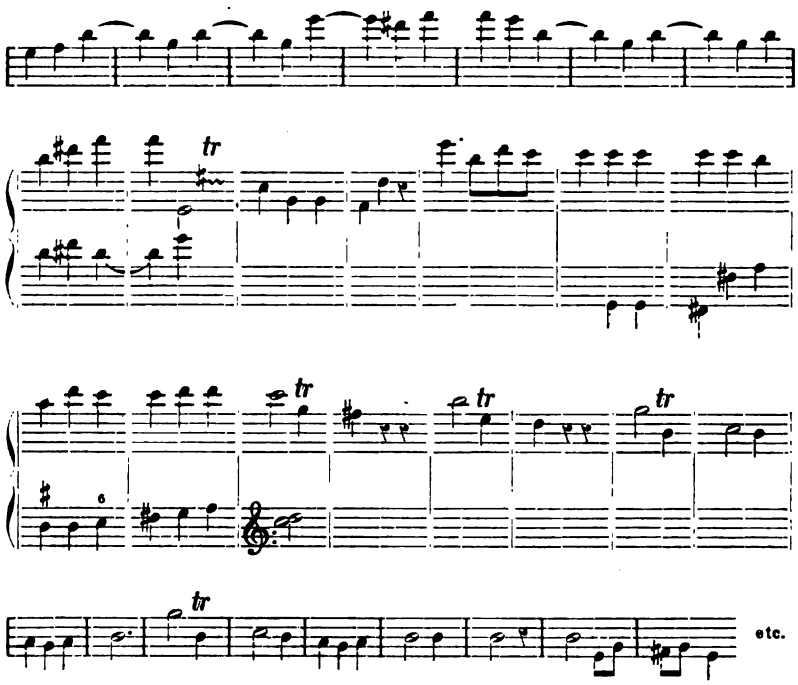


non senza una certa analogia col numero 42.

La pag. 24 include questo bozzetto derivato dagli anteriori e convertito più tardi in secondo tema, dopo d'averlo sottomesso a qualche alterazione:

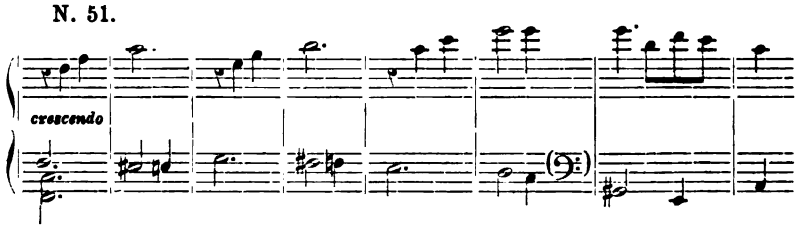
N. 50.



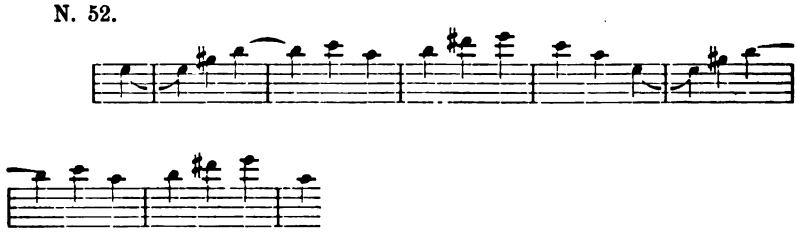


e nella 25ª questi due, curiosi, il primo per l'indicazione del basso e il secondo, ideato forse per il gruppo di cadenza, e poi sostituito da un altro motivo:

N. 51.

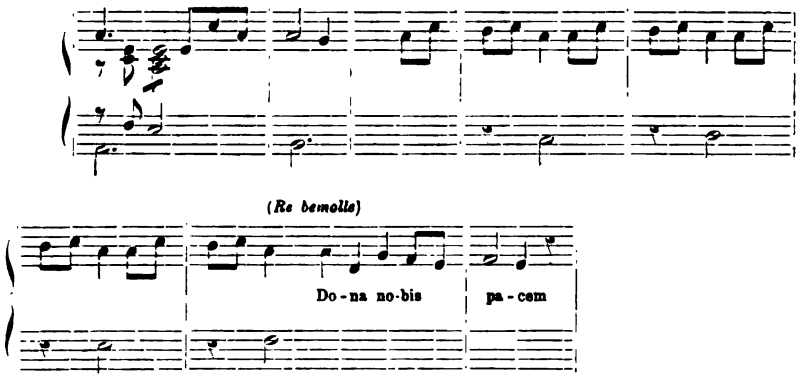


N. 52.



l'ultima riga di questa pagina, sveglia un certo interesse:

N. 53.



Contiene un'indicazione per l'accompagnamento del primo tema, un nuovo studio sul motivo che è venuto lavorando nelle pagine anteriori e un appunto melodico sulle ultime parole dell'*Agnus Dei.*

In uno de' quaderni studiati da Nottebohm, anteriore a questo, e appartenente all'anno 1824, si trovano due appunti analoghi, il primo preceduto dalle parole *Messe aus cis moll*, e il secondo con la stessa linea melodica di quello prima inserito, riprodotta poi una seconda più alta, ma ambedue con il medesimo testo « *Dona nobis pacem* » (1).

Si tratta effettivamente di un progetto sconosciuto per una nuova messa, o rispondono questi appunti a uno stato di esaltazione d'animo, a una preghiera per ottenere pace e tranquillità?

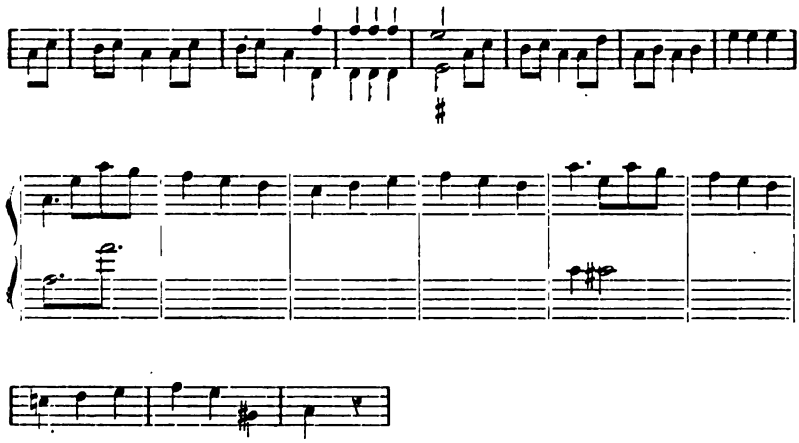
L'indicazione che appare sul primo di quelli indicati da Nottebohm, porta a ritenere per vero il primo; il non apparire in nessuno dei quaderni conosciuti altra indicazione su questa messa, il silenzio di Schindler, de Holz e dei contemporanei di Beethoven su di essa, e più che tutto, la coincidenza veramente singolare di riferirsi i tre appunti alle stesse parole, fanno pensare alla possibilità del secondo.

Ad ogni modo il particolare è abbastanza significativo per non lasciarlo passare sotto silenzio.

L'ultimo studio sul tema lavorato nelle ultime pagine somministra una melodia completa :

(1) Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Ein Skizzenhefte aus dem Jahre 1824, pag. 541 e 542.

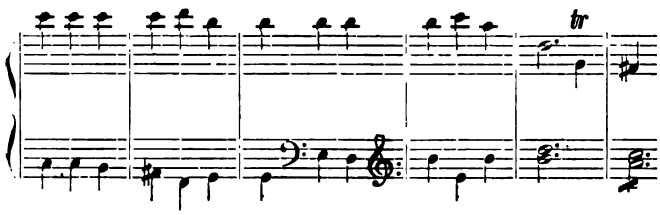
N. 54.



che per il suo carattere e la tonalità appare destinata a costituire il primo tema del *finale*. Forse Beethoven dubitava ancora, a questo punto dei suoi lavori, se dovesse utilizzare il tema usato o quest'altro.

La pag. 27 contiene questo appunto:

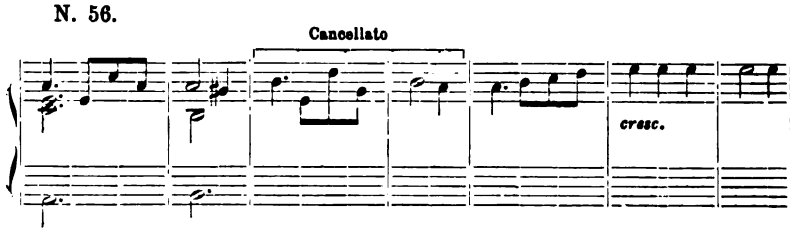
N. 55.

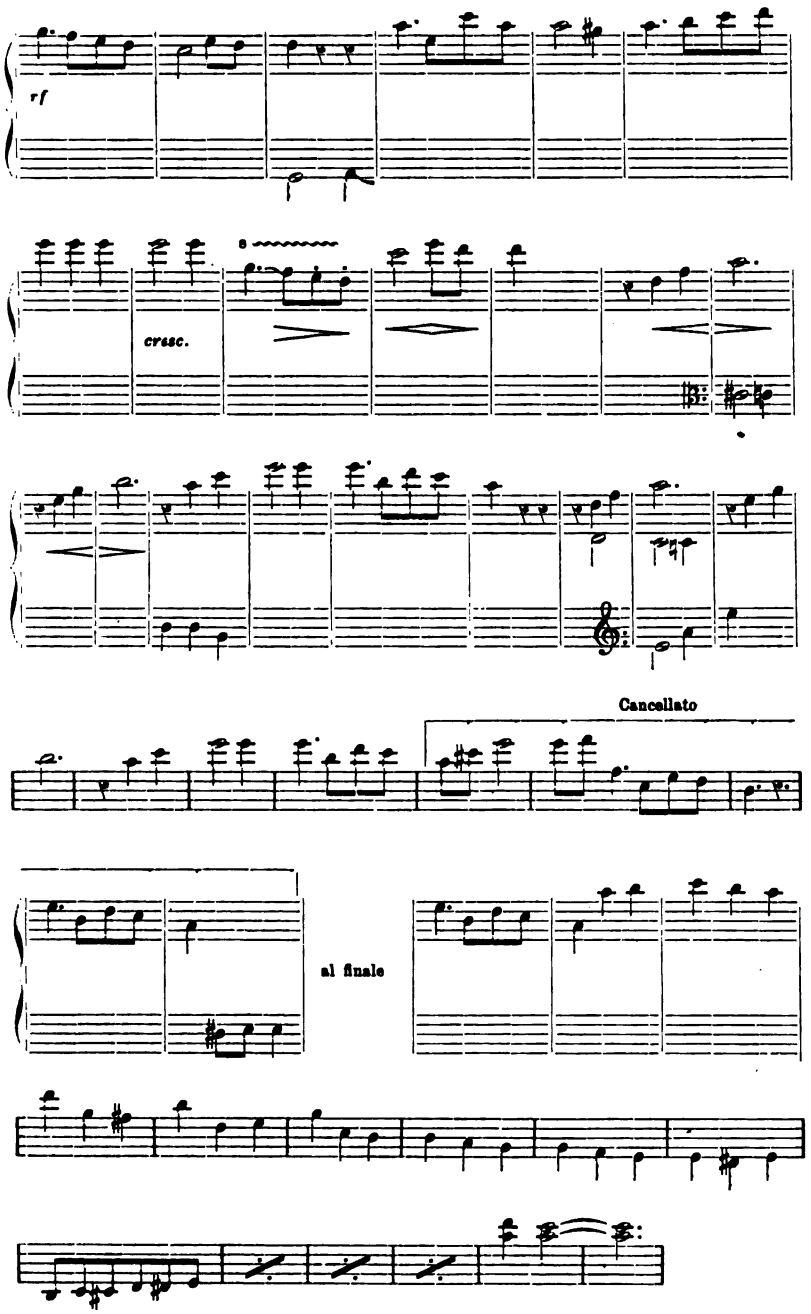


Già nelle pagine 29 e 30 si riuniscono questi studî per incominciare il bozzetto dell'*Allegro appassionato*.

La prima copia è degna di essere conosciuta non solo per il suo interesse melodico, ma benanco per le indicazioni di espressione:

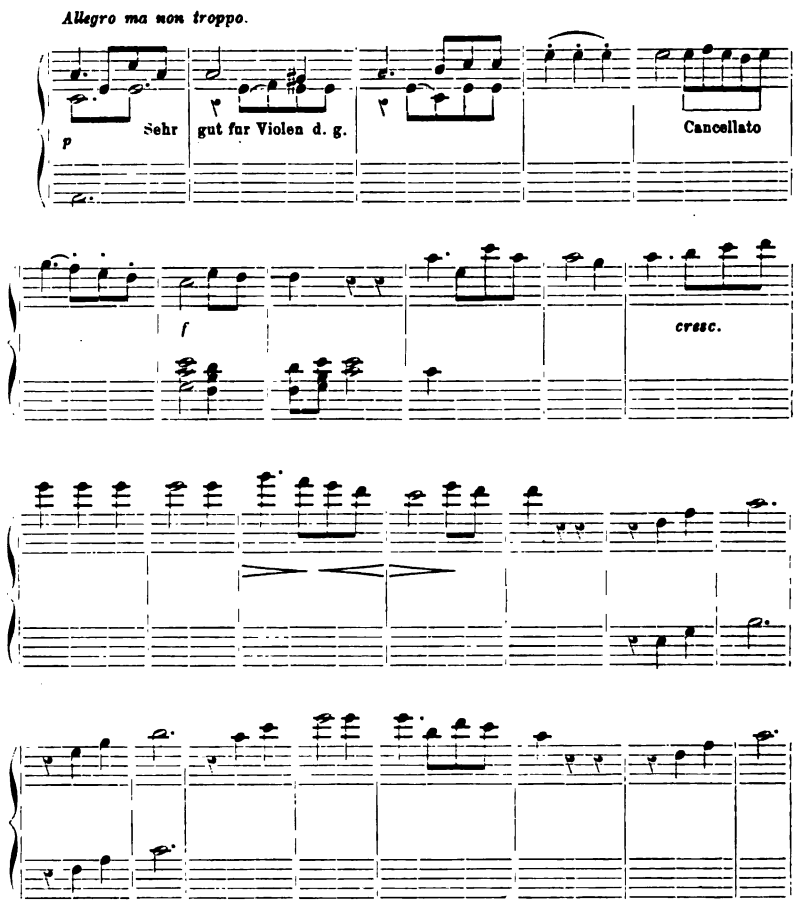
N. 56.

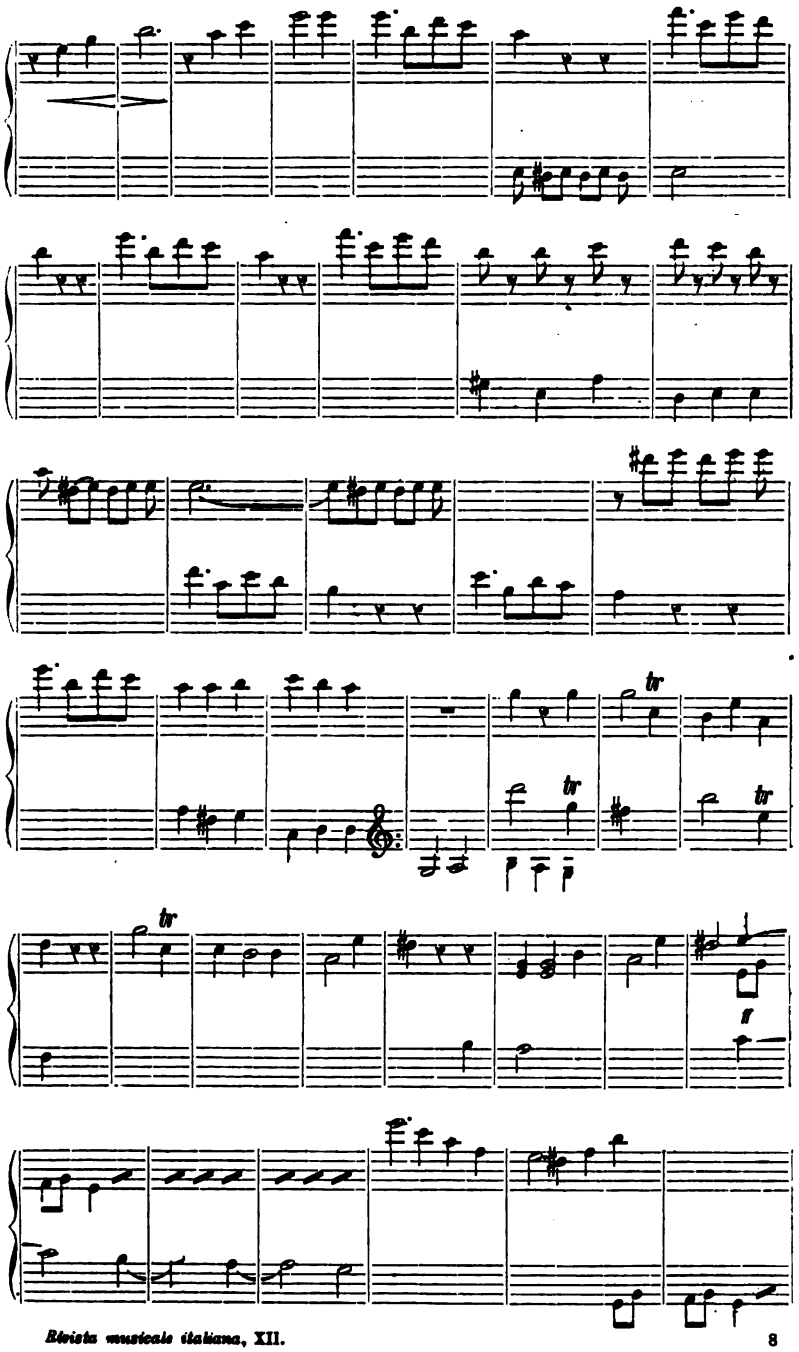



rf
cresc.
Cancellato
al finale

Nelle seguenti (31, 32 e 33) torna a riprodurlo tracciando già tutto il piano della parte espositiva di questo tempo. Le prime battute, continuazione del recitativo (n. 39) sono scritte a lapis e corrette con inchiostro. In testa figura l'indicazione *All.°* a lapis, con l'aggiunta posteriore, in inchiostro « *ma non troppo* ». Se si tien conto che l'indicazione della partitura *Allegro appassionato* si riferisce piuttosto all'espressione che al movimento, e che in questa prima copia sono già definitivamente stabiliti il carattere e il sentimento del finale, si comprenderà l'importanza che ha l'aggiunta del « *ma non troppo* » al primitivo movimento *Allegro*.

N. 57.




tr
tr
tr
tr
tr

segue fino a

Gli altri appunti che si riferiscono a questo tempo sono studî di poca estensione.

I più salienti sono:

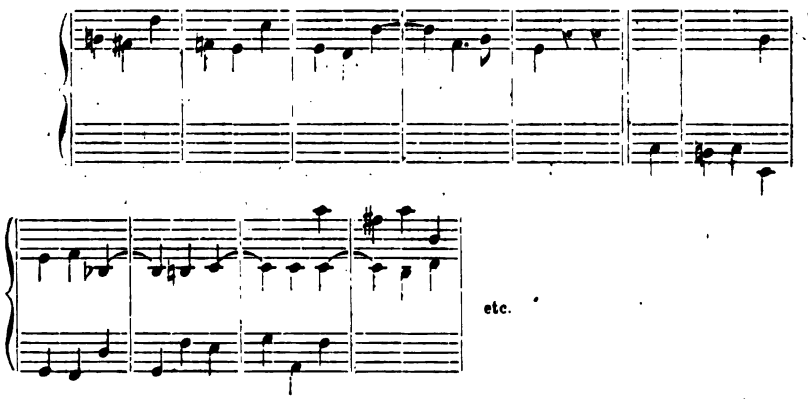
N. 58.

cresc. dim.

pp

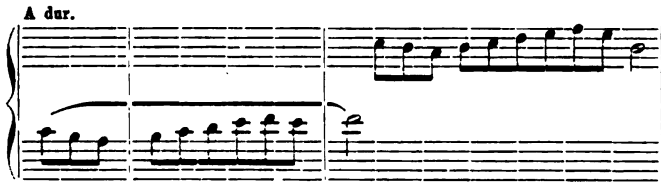
per il finale:

N. 59.



per l'episodio che precede il *Presto*; e

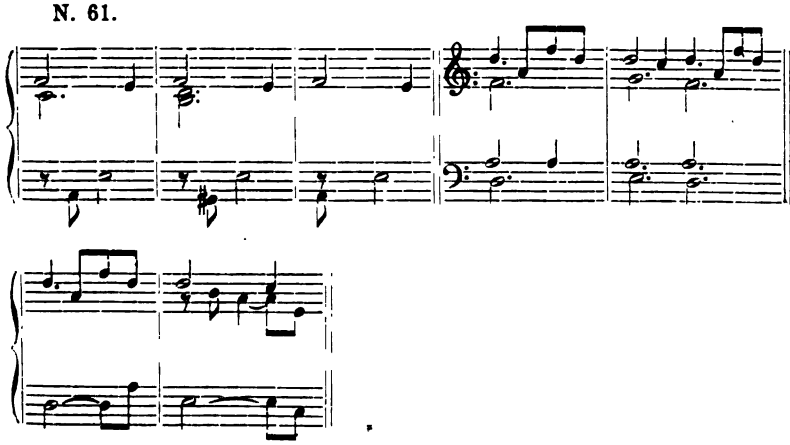
N. 60.



appartenente al maggior finale.

Inoltre dalle indicazioni per la forma d'accompagnamento che si possono vedere negli studî 35, 38, 46, 53, 56 e 57 sonvi ancora queste, che rivelano un lavoro di ricerca, una elaborazione faticosa fino a trovare la formola conveniente:

N. 61.



la prima nella pag. 36 e le due rimanenti nella 54ª, fra gli studî per l'*Andante* del Quartetto in *si bemolle*.

Notisi, per ultimo, una particolarità interessante. La prima volta che apparisce il tema del finale in questo quaderno porta l'indicazione di *Presto* (1); dopo, per modificazioni nel suo carattere lo trasforma in *Allegro*; più tardi gli aggiunge *ma non troppo*, e nell'opera definitiva lo usa come *Allegro appassionato*, utilizzando anche la concezione primitiva del *Presto*, come perorazione finale.

(Continua).

CECILIO DE RODA.

---

(1) Veggasi lo studio 41.

Canzoni musicate del secolo XVII.

La costruzione del Teatro nel palazzo dei Barberini si può fissare all'anno 1633, poichè esso fu inaugurato l'anno seguente in occasione del passaggio in Roma del principe Alessandro Carlo di Polonia, con il dramma sacro musicale il *S. Alessio,* al quale fece seguìto la *S. Teodora* (a. 1635); ma quasi subito avvenne l'emancipazione dai soggetti ascetici; nel carnevale del 1637 si aprì con una favola in musica intitolata il *Falcone,* seguìta dopo poco dal celebre *Chi soffre e speri* del Rospigliosi, di cui entusiasticamente ne scriveva a Luca Holstein il Milton allora in Roma. Ho voluto ricordare queste date per dimostrare come il teatro dei Barberini fosse, sotto tutti gli aspetti, più innanzi dei teatri di Venezia che si aprirono solo l'anno 1637, ed è anche possibile arguire che se le sue rappresentazioni non avessero subìto una lunga interruzione, l'instauramento di un pubblico teatro di musica in Roma ne sarebbe stata conseguenza diretta. Ma i guai per i Barberini, e di rimbalzo per l'arte lirica, cominciarono quasi subito: la guerra col duca di Parma, la lega dei principi d'Italia, la morte di Urbano VIII, le persecuzioni dei Pamphili, tennero chiuso il teatro fino all'anno 1653. Avviene in questo periodo l'immigrazione dei musici e musicanti romani a Venezia, e le prime due opere colà date l'anno 1637, furono eseguite da cantanti quasi tutti degli Stati Pontifici. Cessati i rumori si riapre il teatro, ma per poco, e gli ultimi suoi fasti si possono assegnare all'anno 1656; poi il teatro e l'opera si diffondono in Roma, e nella casa dei Barberini la musica continua ad essere coltivata solo particolarmente, ma con larghezza quasi regale. Sembra che il gusto musicale fosse innato nei Barberini: di due di essi, Carlo e Antonio, rimangono ancora gli scartafacci dei loro primi passi in quell'arte: e la loro biblioteca, passata ultimamente al Vaticano, possiede un fondo di manoscritti musicali veramente notevole, del quale ho creduto opera non inutile dare qui notizia, lasciando ad altri l'esaminare particolarmente tutte le questioni che dalla semplice cataloga-

7. Incipit ars magistri **Joannis de Muris** de Francia scripta per venerabilem virum et religiosum fratrem **Theodonum de Sancta Agatha** priorem Capuanum Ordinis Monasterii Montis Virginis sub anno Domini 1482 ultimo mensis marcii. Fin.: " maior praelatio est quia semibrevis valet tres minimas. Imperfecta sive minor... „ (mutilo).

(Nei fogli 17-24 che da una vecchia numerazione del codice oggi sono mancanti, era conservato il trattato di musica di Iamberto de Francia. E negli ultimi fogli del codice, pure mancanti, era l'altro trattato di M. Nicolai de Lauduno (Cfr. Martini, *Storia della musica*, I, 452).

Vat. Barb. 640 (XIV, 13), Cartac., sec. XVII, cc. 318, n., a., leg. pergamena.

9. " Raccolta attinente alla musica e representationi degli antichi, e cori di theatri chiamati scenia „.

(Sono estratti da autori greci e latini, e in compendio si tratta della *Musica antica*, del *Ritmo*, del *Coro*, del *Teatro*, della *Tragedia*, della *Commedia* e degli *istrioni*. Questo lavoro è opera di Giovanni Giacomo Buccardo).

Vat. Barb. 4130 (XLVII, 1), Cartac., sec. XVII, cc. 142, n., r., obl., leg. pergamena, riquadrature e fregi in oro.

(Ariette per musica).

Tu fuggisti o cara notte	c. 1	Più non ti voglio credere	c. 57
S'un labro m'innamora	c. 3	Involarti amor tiranno	c. 59
Mirarvi e non morir	c. 5	Quant'è dolce e quanto è vaga	c. 61
Chi non gode il bel d'un viso	c. 7	Laberinto di tormenti	c. 63
Cingo il brando	c. 9	Dolce speranza assistimi	c. 65
Non mi parlar così	c. 11	I turbini dell'alma	c. 67
Cercherò d'un'altra bella	c. 13	Idolatro un bel sembiante	c. 69
Chi ben ama sempre teme	c. 15	Non morir mio ben	c. 71
Mira, mira quel seno	c. 17	È destino d'amor	c. 73
Se brami pace	c. 19	Contro il ciel, contro la sorte	c. 75
Vi sento soavi concenti	c. 21	Addio, tiranna, addio	c. 77
È ben folle chi non sa	c. 23	Vengo a baciar quel labro	c. 79
Val più un vezzo	c. 25	Su mio core alla vendetta	c. 81
Bella bocca di cinabro	c. 27	Empio fato assai tiranno	c. 83
Son tradito, son schernito	c. 29	Goder ho risolto l'amata beltà	c. 85
Insino che mi piace	c. 31	S'amassi dadovero	c. 87
Nel pensar ch'un altro goda	c. 23	Già lo so che goder	c. 89
Perchè sì cruda cosa	c. 35	Aurette vaganti	c. 91
Son Amore, son quel nume	c. 37	A dispetto di fortuna	c. 93
Senza voi luci adorate	c. 39	A che sciogliermi le catene	c. 95
Dammi un dì qualche pietà	c. 41	Sento dirmi della speranza	c. 97
Cara non disperar	c. 43	Fuggimi pur spietata	c. 99
Non disperi del dio d'Amor	c. 45	D'amor ti punge il seno	c. 101
Io vi lascio o luci belle	c. 47	(**Legrenzi**).	
Bella mia tu vai tra l'armi	c. 49	Quanto goda questo mio core	c. 105
Bella man tu mi risani	c. 51	Fa quanto vuoi	c. 107
Per sanare del cor la piaga	c. 53	Cieco Dio ch'al tergo hai l'ale	c. 109
È dolce la speranza	c. 55	O felice l'alma mia	c. 111

In braccio del mio bene	c. 118	Fanciullo Amore	c. 129
Lodi più chi n'ha	c. 115	Sei nel Ciel della beltà	c. 131
Consolatevi o luci belle	c. 117	Su feroci e gueriere	c. 133
Se tu sarai fedele	c. 119	Spargi i sospiri al vento	c. 135
Risolvetevi d'amarmi	c. 121	Sì, sì mi bacierai	c. 137
Sdegnami pur crudele	c. 123	Adio crudele	c. 139
Addio, begl'occhi, addio	c. 125	Miei pensieri	c. 141
Soffri e spera	c. 127		

Vat. Barb. 4131 (XLVII, 2), Cartac., sec. XVII, cc. 86, oblungo, legatura in pergamena.

Indice delle canzoni, cc. 1.

Adorata cara speranza	c. 9	Non palpitarmi	c. 17
Agl'occhi amore	c. 21	No, non voglio spargere	c. 39
Alma godi	c. 55	Non più amore	c. 43
Amor sarò contenta	c. 15	Non vedrò amore	c. 49
Amor se mi togli	c. 41	Odo il mar	c. 73
Andiamo	c. 57	Son tradito	c. 35
Aura coi nostri giri	c. 37	Partirò	c. 27
Ardo amante	c. 47	Per baciarsi	c. 85
Chi segue il nume	c. 23	Questo labro solo	c. 63
Chi vita a me donò	c. 61	Re miserabile	c. 53
Come s'uccida	c. 80	Sarà nel volo	c. 1
Crede e smania questo core	c. 75	Se non piaccio	c. 45
Dimmi o bella	c. 69	Serenatevi o luci belle	c. 65
Disarmi il tuo consiglio	c. 79	Son felice	c. 29
E non ti rivedrò	c. 23	Su mia lingua	c. 81
Ferma il piede	c. 24	Su tre sentieri	c. 5
Gelosa più non sono	c. 3	Ti giubila, ti scherza	c. 67
Labro dolce	c. 13	Ti veggo alfine	c. 79
La fama	c. 81	Tu sola speranza	c. 51
Mie bellissime pupille	c. 19	Vi bacierò	c. 11
Mi va scherzando	c. 71	Un giorno per una	c. 26

Vicino ai numeri delle carte vi è per tutte queste canzonette la parola *incerto* [autore].

Vat. Barb. 4132 (XLVII, 3), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legat. in pergamena.

[Ariette cantate nei teatri di Venezia].

1678

S. Giov. Crisost.,	Bella Giunia
S. Luca,	Porgi la destra
„	Ombre cieche
„	Al cor dai vita
Ss. Giov. e Paolo,	Per giunger a goder
S. Giov. Crisost.,	Caro autor
„	Fortunato, fortunato
„	Armatevi di sdegno
„	O quanto mi fai ridere
S. Luca,	Sì, sì fortuna cieca
Ss. Giov. e Paolo,	Ricordati un poco
S. Giov. Crisost.,	Chi in amor desìa
Ss. Giov. e Paolo,	Ha negl'occhi il sol
„	Arma il sen
Ss. Giov. e Paolo,	Se non è bella
S. Giov. Crisost.,	Viver lungi
Ss. Giov. e Paolo,	O non si prende moglie
S. Giov. Crisost.,	È follìa seguir
S. Luca,	Bella, bella
„	Ardendo, strugendo
„	Non m'importa
S. Giov. Crisost.,	Bella mia che il sen
Ss. Giov. e Paolo,	Quell'occhio mi piace
„	Può ben celarsi
S. Giov. Crisost.,	Vanne, fuggi
S. Luca,	D'aspetto diletto
Ss. Giov. e Paolo,	Dove, dove sei
S. Luca,	Parmi un sogno
Ss. Giov. e Paolo,	Seguimi, seguimi
„	Al tuo labro

Ss. Giov. e Paolo,	Dissi di non amar	*S. Giov. Crisost.*,	Vo' mordere quel labro
S. Luca,	Spunti dal mare	„	Sperar nè disperar
„	Sul cinabro	„	De' placatevi, serenatevi
S. Giov. Crisost.,	Perchè in vita	„	Non può risolver
S. Luca,	Io vi bacio	„	È pur poco
S. Giov. Crisost.,	O cara, o dolce	„	Occhi cari
„	Scherza ch'io scherzerò	„	Lieta ti voglio
„	Luci belle	„	Godi, saziati
„	I sensi del mio cor	„	Tu non sei quella
„	Ch'io parta, ch'io parta	„	Scherza ch'io scherzerò
„	Non più assalti	„	Vo pensando nel pensiero
„	Dammi un bacio	„	Spirti offesi
„	Torna a baciar	„	Tra el sì e 'l no
„	Fa gran piaghe	„	Per pietade chi m'insegna
„	Ritorno a respirar	„	Nell'arte dell'amar
„	De l'alma la speranza	„	D'aure placide
„	Non tardar	„	Sino il sol ch'in ciel
„	Col desìo di cento baci	„	Dammi un bacio
„	Credimi o bella	„	Voglia o non voglia
„	Mio nume		

Vat. Barb. 4133 (XLVII, 4), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., legat. in pelle nera, con riquadrature e fregi; stemma dei Barberini nel centro dei piatti e le api negli angoli.

Son catene sino i fior
Donna fuggi
Guerra, guerra
Sol d'amore si distende
Bell'amore
Morirò, morirò
Per fuggir gl'inganni
Vo' aprirlo questo petto
Si tu amante
Gran tormento
Cedi, cedi a chi ti prega
Deh, se mai ti punse
Per serbar l'animo
Vedo e spero
Sì, mio bene
Il mio regno è la beltà
(del sig. **Francesco Navarra**).
Vieni a celar la face
Tanto più costante
Vincitor, terror
Fregio sì vile
Torna, amica
(del sig. **Bernardo Sabadini di Parma**).
Festeggia, superba
Talor la frode
Anch'io bramo
Quanto punga
Labri ardenti
Come sento risvegliar
Posseder quel che desìo
Perchè mi sei così
Bella Cintia
Tu mi rendi il cor
Perchè ognor ti viva in petto
Ti voglio ben amante
Concedimi ch'io trovi
L'alma mia si scote
Chi s'innamora è stolto
S'in quel bel volto
Vezzosette pupillette
Dai martiri a chi s'adora
Sacro il ferro
Crudo amor
Che pretendi calva diva
Vinta son, vinta
Vengo, o bella
Il contento del mio core
Più dolce, o chioma
Un cor ch'ama
Nel mio sen crescere
Qui attendimi fedele
(del sig. **Marco Antonio Ziani**).
Son pazzo ma ben veggo
Sarò di chi mi piace
Voglio un pegno
D'un amor che non si sa
Più che certo
Ah speranza del cor
Latte d'alba
Speme, speme
Non v'è cor ch'ami davvero
Devo e voglio darti il cor

Voglio amarti, adorarti
Deh, non più così
Con amor nel petto
Parche troncate
Or ch'Imeneo per te
Vorresti farmi piangere
La beltà che m'ha rapito
Il morir mi sarà caro
Vorrìa pur ridere
Non vi sdegnate
Se tu pensi
Che farò, figlio infelice
Il mio sole oscuro
Se ben parte
Tiranna gelosia
Di fierezza può dar vanto
Piangerò se giova piangere
Piango sempre
Sì pien d'odio
Occhi miei finch'io son sola
Guerrier ch'armato va
O bocca di rubin
Tu sola speranza
D'oscura foresta
Pupille lagrimate
Pensieri havete pace

Vat. Barb. 4134 (XLVII, 5), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle nera, con riquadrature e fregi in oro; nei piatti lo stemma dei Barberini.

Vorresti farmi piangere
Ti voglio ben amante
Crudo amor
Tu sola speranza
S'io non piaccio a chi mi piace
Fammi saper se stringere
Un nobil cor non teme
Un lampo di conforto
Tutt'abbrucio e tutt'avvampo
Occhi chi non vi mira
Se di marmo hai fatto il cor
E beata la verginella
(del sig. **Carlo Pollaroli**).
Oh tutta al giubilo
Godrò d'essere amato
Non ha un dì felice
Partirò ma forse un dì
Così fa chi è troppo amato
A la gelosa non giova il piangere
A te serve ch'al mare
Sanerò quest'alma afflitta
È costume d'ogni fera
È la donna un mar infido
Le ride su la bocca
Non ascolto chi da stolto
Dalla calma alla procella
La fiamma al cor mi desti
Arbante sì, mia vita
Quando nel seno havrò
Non dipende da noi
Io t'aspetto, t'aspetto
Amiam chi n'ama
Amor se mi togli
Stelle guidatemi
Talor dico al crudo fato
Sia per forza o per inganno
Cinto il crin di mirti
Su mio core, non mi tradir
(del sig. **Carlo Pollaroli**).
Mi dite un non so che
In gran rischio col non fuggir
Ben m'avveggo che tu godi
Fortuna ed amor
Che stupor ch'un regio petto
Se ben crudel beltà
Le proprie viscere
Tessi mia destra, tessi
Tu al mio ciglio
Astri belli
Mi prepara amor contenti
Deh, non m'havere a sdegno
Non è beltà sul crin
Talor le frodi
Se non piaccio a chi mi piace
Ardo amante
Ti rendo altra vita
(del sig. **Carlo Pollaroli**).
Luci belle, chiare stelle
Vinciamo il sesso forte
Il pensier filo non trova
Nasce in guerra
Provi il mio sdegno
Del mio cor la barbara
Venticelli che scuotete
O felice pastorella
No che sazio non è ancora
Vien, prendi la corona
Coloro dormono
Amore, amor t'intendo
Se non posso
Tessi mia destra, tessi
D'amor la ricca benda
Senza tua legge
Non più amor
Non vedo perchè
Cielo son scellerato
Amor delle tue pene
Non so che d'Augusto

Siete voi di labra morbide
Venni a prender
Se va tessendo
O soffrimi innocente
Cangia volto anche l'amante
Non ho da creder
D'un amante fa un eroe
Vada regno e vada vita
Sovr'al foglio
Perchè quest'alma piange

Vat. Barb. 4135 (XLVII, 6), Cartac., sec. XVII, cc. 103, oblungo, legat. in pergamena, con lo stemma dei Barberini nei piatti.

Ariette recitate nei teatri di Venetia l'anno 1679.

Cangiati o cruda i dì c. 1
Non ti punisco, no c. 3
Siete o Cieli sì crudeli c. 5
Son tradito c. 7
Più non m'affligger, no c. 9
Per non viver geloso c. 11
Cangiatevi in sepolcri c. 13
Dormite, o pupille c. 15
Un genio fatal mi sforza c. 17
Ciechi abissi c. 19
Non svenate c. 21
Gioirò col guardo almeno c. 23
S. Angiolo, Non fuggir da chi t'adora c. 25
„ Mi ribello al Dio d'Amore c. 27
„ Donne belle c. 29
„ Quante frodi c. 31
„ Se basta a farsi amar c. 33
S. Luca, Tu mi lusinghi il so c. 35
„ Amor e fortuna c. 37
S. Angiolo, Se posso a te giovar c. 39
„ Scherzerò c. 41
„ Al tuo dispetto ti bacierò c. 43
S. Luca, Armati di fierezza c. 45
S. Angiolo, S'io t'adoro Amor lo sa c. 47
„ Son risolto d'abbracciarti c. 49
S. Luca, Sin ch'io vivo t'adorerò c. 51
„ Pien di giubilo c. 53
S. Angiolo, Povera gioventù c. 55
„ Non disperar c. 57
S. Luca, La speranza mi consola c. 59
S. Angiolo, Con la scorta c. 61
„ Su quell'occhi sì vivaci c. 63
„ Ch'io ti baci c. 65
S. Luca, S'il destin per me fu ingrato c. 67
S. Angiolo, No, giuro ad amor c. 69
„ Ogni vero amator c. 71
„ Amor che cosa sia c. 73
Ss. Giov. e Paolo, Crudel, sovvengati c. 75
„ Voglio cangiar Amor c. 77
„ Chi tormenti non vuol c. 77
„ Peno, ma godo c. 81
„ Chiuder la fiamma in petto c. 83
S. Luca, Da la Regia de'tormenti c. 85
„ Gioisci mio core c. 87
„ S'io credessi di morire c. 89
„ Libertà, libertà c. 91
„ Perde il cor c. 93
„ Pria che mai mancar di fè c. 95
„ Non tormentarmi più c. 97
„ Pupille adorate c. 99
„ Cedete amanti c. 101
„ Che sospiri, che languisca c. 103

Vat. Barb. 4136 (XLVII, 7), Cartac., oblungo, sec. XVII, c. 296, legatura in pelle nera con fregi in oro e stemma, nel campo superiore due leoni che sostengono una palomba, nell'inferiore tre fasce (Savelli?). Mancano le cc. 67-73; 99-102; 129-138; 214-220.

Pastor a cui fra l'ombre c. 1
Errai, Signor c. 13
Non disperar mio core c. 21
O là pensieri c. 27
Bel tempo per me se n'andò c. 43
Almeno un pensiero c. 53
Alla rocca del pensiero c. 59
Che fare amanti c. 63

Ove fuggi, o mia speranza c. 75
Sempre io m'affliggo c. 83
Così volete, così sarà c. 91
Sonerà l'ultima tromba c. 103
O voi che in aride ossa c. 115
Allor che nel Cielo c. 125
Come hai come cadeo c. 139
Ardeva in tanto foco c. 153
È bello l'ardir d'un'anima c. 163
(del sig. **Carissimi**).
Soccorretemi ch'io moro c. 171
Era di grandi imenei c. 179
Se magnanimi heroi c. 193
Mesto in sen d'un antro ombroso c. 221
Peregrin d'ignote sponde c. 241
Ahi non torna, ahi non torna c. 259

Vat. Barb. 4137 (XLVII, 8), Cartac., oblungo, sec. XVII, cc. n., n., legat. in pergamena, con riquadrature in oro.

Dolci aurette amorosette
Sì, sì ch'io vo' goder
Cessa ormai Nume volante
È una gran pena Amor
Nasce misero chi nasce re
Più non ha scintilla in petto
Meco scherza il Dio d'Amor
Speranze gradite
Pupille amorose
Bella non più rigor
Del rigor d'un empio fato
Cercherò di non amar
Su l'ali di Cupido
Pur ch'io baci quel volto
Quando voglio so ferir
Se cedessi il mio tesoro
Non lasciarmi speranza gradita
Hai vinto cor mio
Dui luci vezzosette
Cieco Amore è cieco
Lascia Amor
Insegna dolci baci
Di quanto sai far
Vi bacerò begl'occhi
Se col mostrar mia fe
Di goder non ho speranza
Rendimi la mia pace
Crude stelle
Amor fa quanto sai
L'etra fendete belliche trombe
È un mostro la beltà
Chi porta al core
Bellezza semplice non allettò
Sempre un volto
Questa sì ch'è bizarìa
O mia bellezza
Sì sì mi bacierai
Di' quanto sai
Addio, crudele, addio
O dolce fiamma
Fede non mi prestar
Se nel ciel della beltà
Cinto el crin di rose e fiori
Cangia le sue vicende
Vieni cara mia

Vat. Barb. 4138 (XLVII, 9), Cartac., oblungo, sec. XVII, cc. 32, legat. in pergamena.

Il vedermi tradito c. 1
Fida scorta c. 5
S'ho le catene al piè c. 7
Io m'avvedo c. 9
Corro alla morte c. 11
Piangi su la tua palma (**Ziani**) c. 13
Guerra e non più pace (**Id.**) c. 17
Almen godi (**Id.**) c. 21

Vat. Barb. 4139 (XLVII, 10), Cartac., oblungo, sec. XVII, cc. n., n., legat. in pergamena. Ogni composizione è preceduta da un fregio a penna che occupa un quarto della pagina.

Chi s'adora pur l'adora
Gelosia l'alma t' inganna
Più d'uno quel crine
Ricordati ch'è mio
Astri del ciel tiranni
Il duol che sento in me
Occhi belli e lucenti
(Parole dell'Ecc.^{mo} D. **Francesco Barberino**, musica di D. **Angelo Olivieri**, 1682).
Quando poi son per gioire
(Musica di D. **Angelo Olivieri**, 1681).

Sotto l'ombra di placidi mirti
Quel bello, quel vago
Astro vago sei pur bello
Senza voi luci adorate
Sì fiero destino
Già che perso ho la speranza
Fanno legà nel mio core
Belle mura, albergi amanti
Di te, di te, o barbaro
Tutto foco l'acceso mio petto
Voglio morir s'ho da penar così
Sparse dal pianto mio
Consiglio o miei pensieri
Chi mi disprezza
Era un giorno Fileno
Abbandonar Fileno
Vanne, vanne misero
Resta, resta in pace
Se vedrai l'onde del mare

Vat. Barb. 4140 (XLVII, 11), Cartac., oblungo, sec. XVII, pag. 159, legat. in pergamena.

Arie diverse recitate nei teatri di Venezia l'anno 1687.

Di S. Luca

Torno a voi lucidi alberghi p. 1
Si ralegra il ciel che mira p. 4
Un occhio che piange p. 7
Non si muor per amore p. 10
Che dolce, dolce vendetta p. 12
Se dirò che fur gli ardori p. 15
Consolati che amor p. 17
Mi fulminate a torto p. 21
Mi disfida la fortuna p. 23
Troppo facile alma mia p. 36
Questa man fatta guerriera p. 29
Alma se non mi vendico p. 33
Se comincio a gustar p. 36
Un guardo che sereno p. 39
Che m'inganni quel bel volto p. 43
Ricordati ch'è mio p. 46
Parmi d'amar ancora p. 48
Più non voglio amarlo p. 52
Sotto l'ombra di placidi mirti p. 55
Cupido troppo fiero p. 58
Lagrima pur tuo danno p. 62
Son delicie del mi' pensiero p. 63
Lasciami, fugimi cieca p. 68
Col destin voglio contendere p. 71
Stelle uscite ad una ad una p. 75
Quanti scherzi, quanti vezzi p. 78
Perchè non la so intendere p. 103
Perdono, se voi col ciel p. 119
Dispensiera d'april p. 125
Felice contenta ben presto p. 125

Ss. Giov. e Paolo.

Tutta giubilo e tutta riso p. 81
Amo il Dio che sempre p. 84
Silenzi della notte a voi p. 87
Non so se debba ridere o piangere p. 90
Vieni, vieni o duce invitto p. 93
Donna rea di me tu ridi p. 97
È pur dolce a chi ben ama p. 100
Mi piace amar davvero p. 106
Risvegliato il braccio mio p. 109
Sì sì fedel mio core p. 113
I tuoi fulmini ciel apprestami p. 116
Bel labro m'offende p. 122
Amore, amor se non vedrò p. 125
Occhi chi non vi mira p. 129
Amor che sarà vorrei p. 132
Volgio per forza o caro p. 143
Su quel labro il dolce riso p. 145
Son tutti traditor gl'amanti p. 148
Un amante sì codardo p. 154
Un motivo d'allegrezza p. 153

Vat. Barb. 4141 (XLVII, 12), Cartac., sec. XVII, oblungo, cc. n., n., legatura in pelle nera.

Voglio guerra (del sig. **Scarlatti**).
Mi dispiace che deliri
Vien col tuo bel volto
Ben mio mancarmi non devi
Se piace al Dio d'Amor
Di Cartagine superba
Pietà, Didone
Dolce sonno dal mio seno
Che mi giova far preda di belve
Non son conformi
Incendio nè tempesta
Armati mia costanza
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Digli che l'amo
Cieco, alato, Dio bendato
A un alma ch'è forte

O dell'alma spariti piaceri
Se ti cangi crudo fato
Di saette il ciel armato
So che questo è bel mestier
(Scarlatti).
Vorresti ch'Acate (Id.).
Se una donna di cucina (Id.).
Gran felicità esser regina (Id.).
Sospirar per un ch'è morto (Id.).
È matta certo (Id.).
Questo mondo è una gran gabbia (Id.).
Che farebbe con me la bellezza
Io voglio amare
Deh, volate
Io fuggo dal foco
Su venite, su movete *(minuetto)*
Fingo per altri Amore
Dal rigor del cieco Dio
Il cor che vivea
No, non m'accese
Che dici o cara speme
La fortuna del mare adirato
S'io deggio morire
Siete mio se non mente
Voi siete, o bella
Se quel bell'idolo
Senti, proteggi i miei tormenti
Dice al core la speranza
(Scarlatti).
Un rival non v'è
Sì sì, mio bene, quel rossore
Si parta, si fugga
Per non esser traditore
Si vedrà la mia costanza
O questo, no
È una nave il mio pensiero
Furie, turbini
Non lo credete

Vat. Barb. 4142 (XLVII, 13), Cartac., sec. XVII, oblungo, cc. n., n., legatura in pergamena.

Già che perso ho la speranza
Se giungo a baciarla
Senza voi luci adorate
Di te, di te o barbaro
Chi sapesse ov'è il mio bene
Belle mura, alberghi amati,
Piaga adorata e cara
Il duol che sento in me
È sì fiero destin
Fanno lega nel mio core
Sparse dal pianto
Mi consiglia a prender l'armi
Il fato del mio amore
Tanti baci mio bene
Sotto l'ombra de'placidi mirti
Son risolto di vendicarmi
Quel bello, quel vago
Guerra e pace
Son delizie del mio pensiero
A consiglio, o miei pensieri
Dimmi alato Dio di Gnido
Risolvete di sanarmi
Han le donne il genio stesso
Sì, sì, presto sorgete
Speranza d'Amore
Pensier di te non ho
Fa rider e fa piangere
Costante adora e spera
Voi cose modeste
Nella man se potete
Non so tradir
Care labra di me sarete
Godi, saziati o barbara sorte
Col desìo di cento baci
Non riposa un sol momento
Che gran pena sarebbe
Ad un gesto che rapisce
Nel formar un sì bel volto
Mio sol pensa a gioir
Ti lascio il cor in pegno
Sì, sì, bella mia luce
Povero cor ti veggio
Mira il bel che tu disprezzi
Altro poi non è l'amor
Quel ciglio, quel labro
Lascia di respirar
Astro vago, sei pur bello
M'è cara l'alma mia
Con la bella che m'impiaga
Miei spirti inferocitevi
Qui contrasti con zeffiro
Sento amor che dice al core
È pur giunto il dì beato
Ravvivato dal sepolcro
Querelati o mio sol
Quando s'ama amar davero
Contro te Giove tiranno
Perchè mai luci adorate (Ziani).
Il morir non mi dà pena
Se tu lasci il fido Amante
De dolci contenti il ciel mi privò
Tu sola consolami (Ziani).
Giri pur contraria sorte
Stanco è Amor di darmi pena
Il dardo di Cupido
Cinto il crin d'aurea corona
D'un crin nero fra le ritorte
Su la bocca il riso palpita
Ben che in seno alla tempesta
Al sereno di questa reggia.

Vat. Barb. 4143 (XLVII, 14), Cartac., sec. XVII, cc., n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Alla speranza c. 21
Amo di quando in quando c. 89
Armati di fierezza c. 131
Bianca man c. 1
Crudel perchè mi lasci c. 107
(con violini)
Che colpa è la mia c. 128
(con violini)
Al bel che t'invaghì c. 53
Deh, m'uccidi c. 9
Due lumi vezzosi c. 37
Ho il core in periglio c. 23
È un'insidia la bellezza c. 65
(con violini) del **Pollaroli**. 1700
Fiamme d'Amor c. 41
Ho l'alma tremante c. 91
In quel volto (1692. *S. Salvat.*) c. 49
In quella rosa c. 26
Lasciate di mirarmi c. 57
(1692. *S. Gio. Crisostomo*).
Lo strale fatale (1692. *S. Salvat.*). c. 43
Ma dille almeno c. 80
M'è sparito dagl'occhi c. 84
Mi nacque in seno (**Bombaci**) c. 18
Mora, pera (**Scarlatti**). c. 5
Nel duol più fiero c. 88
Non distinguo il foco c. 13
Non mi curo di favella c. 55
(1690. *S. Gio. Crisostomo*).
Non lo dico a questo core c. 93
Occhi belli (1693. *S. Salvatore*) c. 35
Per morire d'amante c. 59
(1692. *S. Salvatore*).
Più che in mar c. 16
Più non può c. 10
Più lieta c. 65
Quando è gradito e caro c. 61
Se mi ferì nel core (con violini) c. 74
Scherniti pensieri c. 86
Scoprì l'ardor del seno c. 67
(1692. *S. Salvatore*).
Si scherzi, si rida c. 33
(1692. *S. Gio. Crisostomo*).
Sì, pensieri (1692. *S. Salvatore*). c. 45
Son pur care (1692. *S. Gio. Cris.*). c. 51
Sento già nel mio core. c. 99
Spargi pur c. 39
Spirti fieri c. 113
Tra speme e speme c. 24
Fra queste braccia (a due) c. 28
T'adorerò (1692. *S. Gio. Crisost.*) c. 63
Tu mi conosci c. 15
Veggo in voi c. 82
Vuo' soffrire c. 47

Vat. Barb. 4144 (XLVII, 15), Cartac., sec. XVII, cc., n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Almen che tu mi lasci c. 11
Almeno o fido c. 55
Bella man, pietosa un dì c. 100
Ben te lo dissi o cor c. 92
Bersaglio allo sdegno c. 63
Bianca man col tuo candore c. 37
Che tu speri c. 60
Core avvezzo alli strali c. 75
Costanza gradita c. 5
Da due sguardi c. 71
Deh, m'uccidi c. 45
O come mai c. 69
Essere amante c. 51
Fuggì, sparì c. 90
Il campo di Marte c. 87
Impara a fingere se vuoi goder c. 107
La speranza è un laccio fier c 41
Mi sarà cara la vita c. 89
Non ho più core in sen c. 25
Non fia poca mercede c. 29
Non sono ancor di speme priva c. 121
Occhi, chi non v'adora c. 125
O tu serbami la fè c. 111
Perchè io veggo c. 103
Per te se vivo e spiro cc. 33, 79
Ritorno Aquila amante c. 9
Saprò deridere (**Scarlatti**) c. 129
Se al par della forte c. 53
Se brami c. 15
Sei mostro di beltà c. 61
Sensi chi vi consiglia c. 137
Sento al cor c. 123
Serba all'ire della sorte cc. 1, 83
Irti scogli (**Scarlatti**) c. 133
Son nato per penar c. 23
Spirti fieri (**Scarlatti**) c. 115
T'affliggo e sospiro c. 57
T'amo più che non amò c. 91
T'inganni pur t'inganni c. 49
Ti sacro il cor e l'alma c. 17
Tortorella c. 21
Tutto amore c. 65

Vat. Barb. 4145 (XLVII, 16), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

" Libro de sonate intavolate per la tiorba ".
(Il ms. reca diverse date che vanno dall'anno 1627 all'anno 1652).

Vat. Barb. 4146 (XLVII, 17), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena inquadrata di fregi dorati.

Non dormi, mio core,
Non vuole il tiranno
Non ben saldata ancor
Io ch'infin hor le piante
Chi tiranna si morì
Ch'io speri o disperi
Io so che destino
Per quel ch'io discerno

Vat. Barb. 4147 (XLVII, 18), Cartac., sec. XVII, cc. 127, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Farò le mie vendette c. 2
Che darmi al piè catene c. 2v
Con sue faci horrende c. 4
La fortuna è una sirena c. 6
Cercherò maggior fortuna c. 7v
Quanto, quanto o quanto errò c. 9
Gli assalti di beltà c. 12
Più non temo lo strale c. 14
Armati cieca Dea c. 16
Datti pace, tempra il duolo c. 18
Insegnatemi dove c. 20
Chi più di me felice c. 24
Udite fierezze c. 28
Se cerchi un vero amante c. 30v
Bella sai ch'io t'adoro c. 32
Sei bella e vezzosa c. 36
Mia tiranna, oh Dio, pietà, c. 38
Oh Dio, ch'a poco a poco c. 46
A morire infelice c. 50
(del sig. **Giuseppe de Santi**).
Sguardi miei da quale oggetto c. 58
(del sig. **Bernardo Pasquini**)
Se volete ch'io v'adori c. 66
(del sig. **Simone Agostini**)
Ardea di sì bel foco c. 82
Stelle, stelle dite se si può c. 98
(Parole del sig. **Giulio Cesare Raggioli**, Maestro di Camera del sig. Principe di Palestrina, Musica del signor **Giuseppe Vecchi**).
Tormenti, tormenti non più c. 106
(degli **stessi**).
Te prigioniero vuole c. 116

Vat. Barb. 4148 (XLVII, 19), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena con fregi dorati.

Se mi condanni o Nume
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
O, cessate di piagarmi
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Tutto chiedimi fuor che il core
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Ancor tu vuoi tormentarmi
(dello **stesso**).
Perduto ho il core (dello **stesso**).
D'un labbro canoro (dello **stesso**).
Lusingami speranza
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Ah crudele chi ti pose (dello **stesso**).
Toglietemi la vita ancor
(dello **stesso**).
Se chiedo arene al mare
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
La speranza mi tradisce
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Ruscelletto almen tu puoi (**Id.**).
Da quegli occhi luminosi (**Id.**).
Pensieri consigliatemi
(del sig. **B. Pasquini**).
Miei lumi serenatevi (**Id.**).

Vat. Barb. 4149 (XLVII, 20), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena. Bellissime iniziali, figure e fregi a penna, al principio di ogni composizione.

Acque care, che sì chiare
O tu limpida fonte
(del **Carlo Ambrogio Lonati**).
Fuor della Stigia sponda
(Cantata a solo del sig. **Antonio Foggia**).
A pie' d'un verde alloro
Se vibrasti cieco Amore
La speranza mi dice
Amor, consolami,
Si colgano le palme
Sei mia vita. sei mio core,
Non ho pace, non ho bene
Un non so che di speme
Dell'alba su i fiori
Barbara, ingrata,
Ch'abbian pace i suoi pensieri
Nè senza spine la rosa stà
Ognor per te mi moro
Dunque bella un tanto sdegno
(dell'Ab. **Filippo Colonnese**).
Vergognosa volando sen va (Id.).
Siegui pur dunque a fingere (Id.).
Allor forse men fiero (Id.).
Verdi erbette, m'ingannate (Id.).
Crudo amor delle tue pene (Id.).
Son pietosa al tuo dolore (Id.).
Sì ch'adoro un bel sembiante (Id.).
Corran pure a cento e a mille (Id.).
Chi può mai schivare il dardo (Id.).
Amore è un tiranno (Id.).
Spera pur da me vendetta (Id.).
Dal nume bendato (Id.).
Per favor d'amico fato (Id.).
Per dar forza al mio petto (Id.).
Forse un dì ti cangerai (Id.).
Quant'è folle chi ti siegue (Id.).
Consola pur, consola (Id.).
Il nume fatale (Id.).
Aure, voi che v'aggirate (Id.).
Deh, perdona il mio furore (Id.).
Pupille belle che il cor m'ardete
Lumi tiranni, s'io che v'adoro
Non può dir che sia piacere
Io vagheggio e rose e gigli
Spesso il sole degli amanti
(dell'Ab. **Filippo Colonnese**).
Ah, crudele, chi ti pose
Il timor e la speranza
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Pensieri d'amore che il cor tormentate (Cantata a 3 di P. **Angelo Olivieri**. 1682).

Vat. Barb. 4150 (XLVII, 21), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Fra le dame leggiadre
Curiose brigate
Sospira un Pastore
Dell'empia tiranna
Sospiri miei loquaci
M'havete chiarito
Chi sa la dolcezza d'un'alma
Belle guancie ch'havete
Deh, soffri mio core
Malaccorto mio core
Dai sogni di speme
In mirarvi o luci belle
Benchè roca pur impetra
Senza voi frappone il sonno
Un giocatore amante
Amor, Amor, te la perdono
Lasciatemi la vita
Temo la sorte di chi languì
Lungi dall'idol mio
Che farò, m'innamoro sì o no
Guida tu l'anima errante
Peno e sento pena
Tra montagne di foco
Anime voi che siete
Con amor chi scherza o tresca
Io lo vedo o luci belle
Sovra l'umida sponda
Vagherai pupille ardenti
Adorar voglio rubelle
Mio cor, non tocca a te
Soffrir, soffrir non si può
Amor, non vuo' pietà

Vat. Barb. 4151 (XLVII, 22), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, mutilo al principio, legatura in pergamena.

Quante volte giurai
Voi pur mi prometteste
Così m'ha fatto Amor
Dogliosa madre a pie' del tronco
Deh mira, egli cantò
Falso è l'affetto
Perchè di voi sì vago
Alma che ti sollievi
O mio bene, o cara vita
Per torbido mare
Amor, dimmi se devo chiamar
Donna incostante
Ohimè non pianger più
A pie' d'un colle
Care stelle, fulminatemi
Vanne spirto vitale
Altri lieto si vanti
Belle faci avventurose
Ma che pensi mio core

Vat. Barb. 4152 (XLVII, 23), Cartac., sec. XVII, cc. 116, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

" Arie della Commedia del *Maurizio* recitata nel teatro di Tordinona l'anno 1692 ". [Musica di Francesco Mancini?]

Vat. Barb. 4153 (XLVII, 24), Cartac., sec. XVII, cc. 142, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Tanto cade onda costante c. 1
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Colomba che vola c. 5
(del sig. **Alessandro Melani**).
Per mirar se sian fide c. 9
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Il mondo è un bel prato (**Id.**). c. 13
Mio nume ch'in croce (**Id.**) c. 17
S'io vi miro grandezze terrene c. 23
(del sig. **Alessandro Melani**).
Bella fede, speranza gradita c. 31
(**Id.**).
Non tentar la mia costanza c. 37
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Ma più vale e più diletto c. 41
(del sig. **Alessandro Melani**).
Benchè d'altri si pensi all'errore c. 47
(**Id.**).
Non così fra dubbi c. 51
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Tenti chi vuol goder (**Id.**) c. 55
Vaghe stelle c. 61
(del sig. **Alessandro Melani**).
Il mio petto è un campo c. 65
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Tornate a lusingarmi (**Id.**) c. 71
Pretende di vincere un core c. 75
(del sig. **Alessandro Melani**).
Dammi il crin bella fortuna c. 79
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Care, care spoglie c. 87
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Dal mio soglio (**Id.**) c. 95
Pastorel che vai intrecciando c. 101
(del sig. **Alessandro Melani**).
Vengo a dirvi o luci belle c. 107
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Ricche spoglie che chiudete c. 115
(**Id.**).
Fior che ride in un bel viso c. 123
(del sig. **Giovanni del Violone**).
Tacere e sospirar c. 131
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Onde chiare che bagnate c. 139
(**Id.**).

Vat. Barb. 4154 (XLVII, 25), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle con fregi, riquadrature e nel centro lo stemma dei Barberini.

Lo strale fatale
Il mio ben si mostra sdegnoso
Amar vorrebbe il core
Non si può veder un volto
Non vi vuo' più credere
Con la dama che s'adora
Non esser sì sdegnosa
Sì pensieri ho già risolto
Dirò dunque a quella Rosa
Scaglia pur fulmini
Pria che dal cor quel volto
Alma brilla e non temere
Sì impero d'un re
Marmi che mi chiudete
L'offeso mio core
Deh fermate il passo errante
Al lampo guerriero
Passami o barbaro
No, non vo' più penar
Sì sì d'amor su l'arco infranto
Tolga un raggio il più sereno
Stringi pur, stringi Cupido
Chi vive in libertà
Chi sa che non si cangi
Per morire d'amante fedele
Deh v'aprite o mie pupille
Già sapevo che queste pupille
Il seren del tuo bel volto
Il tuo crin vittorioso
Va naufraga in quel pianto

Vat. Barb. 4155 (XLVII, 26), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle con fregi e riquadrature in oro, stemma dei Barberini nel mezzo.

Senza te che sei mio nume (del sig. **Scarlatti**).
Langue, geme quest'anima (Id.).
L'alma non è più mia (Id.).
La mia fè d'un incostante (Id.).
La fortuna invan pretende (Id.).
Per fierezza mio Nume (Id.).
Per vostro honore un fulmine (Id.).
Posso contar l'arene (Id.).
Un cor da voi ferito (Id.).
Tu vai cercando piaghe (Id.).
S'un tal chiede qual sia (del sig. **Giovanni del Violone**).
Se ascolti il mio dolore (Id.).
Sento dir che quando alletta (Id.).
Morte amata (Id.).
S'intorno al tuo bel lume (Id.).
Son pur sventurato (Id.).
Nelle fiamme del mio seno (Id.).
Tormentosa gelosia (Id.).
Tarpa i vanti alla mia fama (Id.).
Ti rifiuto o regia sede (Id.).
Per pietà cangia desìo (Id.).
Picciola è l'ape ancor (Id.).
Potessi così tu (Id.).
Fin qui la speranza (Id.).
Chi finge e sa tacere (Id.).
Hor che un sen di latte (Id.).
Dal furor di schiere audaci (Id.).
S'a miei detti (Id.).

Vat. Barb. 4156 (XLVII, 27), Cartac., sec. XVII, cc. 154, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Invocate Deità c. 1
Fu sì dolce la ferita c. 21
Languir già l'alba c. 57 (del sig. **Cesti**).
Quelle lì, quelle quelle c. 65
T'amo Lilla, cor mio c. 71 (del sig. **Vincenzo [Albrici]**).
Su le rive dell'Arno c. 77
Date all'armi, date all'armi c. 85
Cerco affetto e trovo sdegno c. 95
Tra soavi martìri c. 97
Già il sonno alletta l'alme c. 103 (del sig. **Simone Agostini**).
Filli, ove ten vai c. 109
Fileno, idolo mio c. 117
Sì contento, così, così c. 125 (del sig. **Paolo Lorenzani**).
Deh! lasciatemi in preda c. 131 (parole del sig. **Marco Cesti**, musica del sig. cav. ....**aldi**).
Lo dissi per gioco c. 139 (musica del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Bell'ombre che fate c. 145 (parole del sig. **Giulio Cesare Raggioli**, musica del sig. **Giuseppe Vecchi**).

Vat. Barb. 4157 (XLVII, 28), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena, con fregi e riquadrature in oro.

Tu m'aspettasti al mare (del sig. **Cesti**).
Già con sua man fiorita
(del sig. d. **Giuseppe Pacieri**).
Alpi nevose e dure (del sig. **Cesti**).
Se il pentirsi d'amor mitigasse
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Voi non lo crederete
(del sig. **Pier Simone Agostini**).
Nel ricercar qual sorte
(del sig. **Cesti**).
Già il sonno alletta l'alme
(del sig. **Pier Simone Agostini**).
Sovra nobil destrier
(del sig. **Alessandro Melani**).
Seppi appena o mio caro
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Un pensier dal cor m'è uscito
(del sig. **Francesco Tenaglia**).
Io son pur solo nè v'è
(del sig. **Pier Simone Agostini**).
È foco o gelo ohimè
Tutto il regno d'amore,
Non è come tu credi
Peregrina alta beltà
Graditi sospiri
Tu parli alle delitie
(del sig. **Bernardo Pasquini**).

Vat. Barb. 4158 (XLVII, 29), Cartac., sec. XVII, cc. 122, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Non ha tregua il mio dolor c. 1
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Farfallette intorno al lume c. 7
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Più d'una bella voglia c. 13
Si aman i destini c. 15
O voi che languite c. 19
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Con tranquillo riposo c. 23
Chi d'amor fatto è seguace c. 27
Non varrà il fuggir, no, no c. 29
Giran pure in ciel le sfere c. 31
Dammi Amor più d'un core c. 35
Spero di ridere c. 37
Son ministri de tormenti c. 43
Speme dolce, care speranze c. 45
Di misera regina c. 49
Dio de' cori, arciero infante c. 53
Te mio nume, se in braccio avrò c. 55
Ingemmato brilli il prato c. 57
Sì mio core sì, sì c. 61
Le cime dei fiori c. 65
Non ha maggio tanti fiori c. 69
Amor se non m'inganni c. 71
(del sig. **Bernardo Pasquini**).
Cinta d'armi lusinghiere c. 73
Soavi catene c. 79
(del sig. **Simone Agostini**).
Per voi questo core c. 81
Cruda furia che il cor mi sterpi c. 83
La mia fede altrui giurata c. 87
Sì volate contenti, sì, sì c. 89
Datti pace mio cor costante c. 92
Per pietade o lumi belle c. 99
Filaura, la bella c. 107
(del sig. **Giuseppe Vecchi**).
Se quest'alma per te more c. 119

Vat. Barb. 4159 (XLVII, 30), Cartac., sec. XVII, cc. 123, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Alma tu non l'intendi c. 43
Amante stravagante c. 11
Amor nel mio penar c. 31
A quel bel che m'innamora c. 105
(del sig. **Perti**).
Bianca man c. 9
Che colpa è la mia c. 39
Che bel contento c. 59
Ci vuol per farsi amar c. 27
Col versar sì belle lagrime c. 91
(del **Pistocchino**).
Con un verso c. 67
Di quel bel che m'innamora c. 49
Non è possibile c. 21
Non credo instabile c. 81
Quella fronte c. 101
Rompo i lacci c. 95
Se tormento sia l'amar c. 1
Se volgi altrove il piè c. 63
Sì, godi, ridi e spera c. 16
Son povera donzella c. 35
Speranze del cor mio c. 87
Squarciami il petto c. 73
Stammi accanto c. 77
Vi ringrazio mia luce c. 5
Voglio farti dire il vero c. 55

Vat. Barb. 4160 (XLVII, 31), Cartac., sec. XVII, cc. 138, n., a., oblungò, legatura in pergamena.

Ah, che narrommi il ver c. 83 (del sig. **Perti**).
Cara non lagrimar (Id.) c. 117
Caro sposo e dove sei (Id.) c. 115
Ch'io manchi alla mia vita c. 33 (Id.).
D'esser felice un dì (Id.) c. 43
Ho lieto il cor nè so perchè c. 73 (Id.).
Il cor già sento (Id.) c. 63
Io son zitella ma son scaltra c. 15 (Id.).
Mai non intesi (Id.) c. 27
Mi fa vezzi e vuol ch'io rida c. 67 (Id.).
Non è sempre tiranno (Id.) c. 1
Non tardar di venir a chi t'ama c. 39 (Id.).
Non disprezzarmi ingrato (Id.) c. 101
Non suol fidarsi amore (Id.) c. 109
Padre, ti lagni a torto (Id.) c. 59
Per te sospira (Id.) c. 7
Povero cor lo so (Id.) c. 87
Resta ancora (Id.) c. 49
Saprò ben io decidere (Id.) c. 121
S'io d'altri fossi un giorno (Id.).
D'irti scogli c. 133
Son contenta c. 11 (del sig. **Mancia**).
Sperar io non dovrei c. 79 (del sig. **Perti**).
Tacerò ma il brando ignudo c. 21 (Id.).
Torna d'amor la face (Id.) c. 53
Vedrai nei suoi bei rai c. 127
Un dì gode in amore (Id.) c. 97

Vat. Barb. 4161 (XLVII, 32), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena, fregi a penna.

Arie della Commedia *Il Ratto delle Sabine* recitata in Tordinona l'anno 1692. Del sig. **Gio. Bononcini.** [Sconosciuta].

Non posso disperar
Già ritorna
O son sprezzato
Il mio trionfo
Deh più non v'ascondete
Su Roma festeggi
No che non vuò pietà
Ch'io risolva, ch'io pensi
Scansa pur mio core
Su dunque e battaglia
Più non pensi
Per te Tazio sì, sì
Per te Mazio, sì, sì
Ecco Roma bambina
Di Marte i furori
Occhi bei voi siete stelle
Già ritorna nel mio seno

Vat. Barb. 4162 (XLVII, 33), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Se havesse in man la face
Se talor curiose pupille
Dir ch'io v'ami o luci belle
Astro scintilla
Amor, amor tu sai
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Loquace affetto
(del sig. **Angelo Olivieri**).
Fra tanti affanni (Id.).
Noiosi pensieri (Id.).
Deh, muovetevi a pietà
Un breve momento (Id.).
Eccomi sola a piangere (Id.).
Dall'arco d'un ciglio (Id.).
Misera Clori, or va, palesa (Id.).
Luci belle, no, non piangete
Più d'uno quel crine
Amar e non temer vorrei
Che far mai poss'io
Sia vago o deforme
Vincerò con la costanza
Fammi baciar chi adoro
Spero di ridere
Lunghe gioie non speri godere

Ho cor che sa resistere
La febbre d'amore
So servire e so adorare
Non amarmi, non pregarmi
Torna a l'amato sposo
Del duol che chiudo in petto
Vieni, vieni alma cara
Gelosia l'alma t'inganna
Amami, se sarai fido
S'amore a te mi tolse
Amor le tue faville
Chi spera di goder
Risana cor mio
Preparati a gioir

Vat. Barb. 4163 (XLVII, 34), Cartac., sec. XVII, cc. 100, n., a., oblungo, legato in pergamena, con riquadrature e fregi in oro, e stemma dei Pamphili.

Su la veglia d'una speme c. 1
(del sig. **Luigi [Mancia?]**).
La bella mia tiranna c. 5
La bella per cui son cieco c. 7
(**Id.**).
Ove miro o movo il passo c. 10v
(del sig. **Marco Cesti**).
È notte, nè si riposa c. 13
Troppo è per quel ch'io credo c. 16
Mai non si troverà c. 18
(del sig. **Marco Antonio Pasqualini**).
Immensurabili son le catene c. 20
Con l'esca de' bei rai c. 22v
Mio cor non pensar più c. 29
(del sig. **Vincenzo Albrici**).
Che volete da me c. 32v
Fate largo al mio pensiero c. 34v
Amor così si fa c. 37
(del sig. **Luigi [Mancia?]**).
Amanti non va così c. 39
(del sig. **Antonio Liberati**).
Perduta libertà c. 45v
(del sig. **Marco Cesti**).
All'armi o mio core c. 48v
(del sig. cav. **Loreto....**).
Timidetta mia speranza c. 51v
(del sig. **Marco Cesti**).
Pupillette tocca a voi c. 54v
(**Id.**).
Sentite, sentite ch'io sospiro c. 58
(**Id.**).
Pallido, muto e solo c. 61
(del cav. **Rainaldi**).
Se d'amor le catene c. 68
Begl'occhi, morrà di duolo c. 77
(del sig. **Marco Antonio Pasqualini**).
Rispondi, o mio core c. 85v
Fugga amor chi desìa c. 90v

Vat. Barb. 4164 (XLVII, 35), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle nera, con fregi e stemma dei Barberini nel centro dei piatti.

Già ritorna nel mio seno
(del sig. **Bononcini**).
Contro l'armi del Nume bambino
(con violone)
Non posso disperar
(del sig. **Bononcini**).
Spera, spera o core (**Id.**).
Son sprezzato e amar non so (**Id.**).
Costanza pur mio core (**Id.**).
No, che non vuò pietà (**Id.**).
Su Roma festeggi (**Id.**).
Son sdegnato e già mi sento (**Id.**).
Deh, più a me non v'ascondete (**Id.**).
Ecco, Roma, bambina ch'in fasce (**Id.**).
Occhi bei voi siete (**Id.**).
Credi, o core, che t'inganna (**Id.**).
Tu nascesti a tormentarmi
Per chi fede mai un serba
Giunse Amor bella volando
Ride e l'aura lusinghiera
Alla guerra di pensieri
Reggie idee, pensieri amanti
Furie che m'agitate
Sei pur cara, gradita
Fonti, voi che mormorando
Dove andate sì sdegnose
Stringa ognor scettro di fulmini
(con tromba).

Vat. Barb. 4165 (XLVII, 36), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legato in pelle nera, con fregi, riquadrature in oro e stemma dei Barberini nel centro dei piatti.

Perdonatemi, luci belle
Il core tremante
Deh, ferma quel piè
Luci care saettatemi
Ad amarti, se puoi, mi sforza
Su dunque all'armi
Sul fianco più non dorma
È fuor del labirinto
È pur poco dire un sì
Deh, m'ascondi, amica notte
Chi non soffre in amor non gode
Spero che il Dio d'Amore
Crudel se tu m'offendi
Deggio, o Dio, lasciar morir
Chi sa che mie non siate
Di fiero destino
Grata al par della corona
Da quei lumi egli è piagato
Adorar altro sembiante
Ch'io parta, partirò
De la fiamma ch'il sen mi flagella
Con le stille del mio pianto
Fra ritorte lagrimar
T'adorerò, ti seguirò
Contro voi spietate stelle
Ti lascierò se vuoi
Augelletti che il volo spiegate
Sotto l'ombra de traci stendardi
Dimmi, Amore, s'è legge fatale
Sovra il foglio d'un lieto viso
Alma non ti lasciar
Sei leggiadra, sei vezzosa
Tu mi dici ch'io speri

Vat. Barb. 4166 (XLVII, 37), Cartac., sec. XVII, oblungo, cc. n., n., legatura in pelle, con riquadrature e fregi dorati: stemma dei Barberini.

Chiede pace e pace avrà
Può sperar di goder
A torno a guancie intatte
Amerò se ben son reso
Amar amar e non temer
Qui per poco ferma il piè
Non è questa la bella
Pensieri del mio amor
S'amerò le tue bellezze
Dove andate, luci amate
Chi ben ama
Non vorrei che il core amante
T'intende Cupido
Ho un certo cor in sen
È più dolce amor al seno
Renderà ragione il ferro
Chi nacque alle glorie
Voi sì vaghe mie stelle
La speranza in chi ben ama
Alma mia v'è ancor speranza
L'oda Roma, il Tebro esulti
Amori venite
Punto un dì da un ape
Muterò lo scettro in folgore
In quel piè legato ho il cor
Secondami o sorte
Sol per farvi amar da i cori
Ho un'alma o mio Nume
Chi mi presta un altro core
Posso ben morire o bella
Siete vago, siete bello
Tolta amor la corda all'arco
Vacillante è il regno mio
Suivon l'aimable
Usignoli che cantate
Quanto può, quanto sa
Con la punta della spada
Fiamma del Dio d'amore
Amor che ha l'ali
A voi cara, a voi confido
Alimento del mio core
Corteggiato dal trofeo

Vat. Barb. 4167 (XLVII, 38), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle nera, con riquadrature e fregi e stemma dei Barberini.

Per me non la so intendere
Alma se non mi vendico
Attende il cor mio
Parmi d'amar ancora

Più non voglio amarlo
Sotto l'ombra di placidi mirti
Che m'inganni quel bel volto
Col destin voglio contendere
S'inganna chi crede
Perdono se vuoi
Ti lascio l'alma in pegno
Cupido troppo fiero
Che dolce vendetta
Mi dice la speranza
Dite o barbaro
Un guardo ch'è sereno
Un pensiero d'april
Venticelli che tacete
Sarò tuo, sarai mia
Parea che il bel sereno
Mi fulminate a torto
Consolati che amor
Mi tradisti e poi credesti
(del sig. **Gasperini**)
Mi torna nel core
(del sig. **Bernardo Sabadini**).

Vat. Barb. 4168 (XLVII, 39), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in marocchino rosso, con fregi e piatto pieno a dorature a piccoli pezzi; stemma dei Barberini, a carta 1 un'impresa e stemma a penna col motto: « Ruret ubique ».

Alma non prestar fede
(**M. Antonioli**)
Notte beata (**Id.**)
Se chi donna crudel serve
No, non si speri
No, no, non m'innamoro
Quelle luci ch'indori
Non temo di morte
Deh, soffri mio core
Amor, amor te la perdono
Che sian dolcezze e guai
Bel volto m'ancidi
Legate un pensiero
Ahi che piangendo io taccio
Torna indietro pensier
M'ha lasciato la speme
Occhi belli, un guardo solo
Mai non è labile
Uccidimi, dolore, uccidimi
Alhor ch'alto più ferve
Non fuggir libertà
Una fede io sento stridere
Queste son quelle pupille
Che speranza, che conforto
Partisti, ohimè, partisti
Un fulmine dimando
Ecco torno e ritorno
Quanto è meglio esser suo
Piangete, ohimè, piangete
Ahi, non torna ed io mi moro
O sempre quel dì felice
O lusinga di mortali
Ricordati ch'è mio

Vat. Barb. 4169 (XLVII, 40), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle nera, con fregi, riquadrature a stemma dei Barberini.

Studio invan
Vanne, vola e riedi
Amo senza speranza
Darò amplessi e farò vezzi
Stringe lo strale Amor
Mi balza fuor del petto
Conosco che sei vago
Ogni bella che m'invaghi
E pur cerco anco tradita
Lega virtù quest'alma
Vergognoso s'asconde Marte
Inqueta è l'alma mia
Amore, amor che mi consigli
Chi ben serve un giorno gode
Mi presta una sirena
Su la palla mi tien fortuna
Regia man con più verghe
Cieca notte che guidi
Sei caro a queste luci
Vago spunti dall'uscio d'oro
Servir se tu non sai
Povero amante, ama
A pur bendato, cento pupille
Dove sei spirto adorato
È da uman usar pietà
Mi tradì la cruda ch'adoro
Tiranne stelle
Ti lascio amato Padre
Orto vago del sol ch'adoro
Dell'honor sarà campione

Un dì chi mi tradì
Scoprir l'ardor del seno
Barbara mi vuoi morto
Cari marmi che accrescete
O dammi più core
Quanto possa ancor non sai
Dirò dunque al mesto rio
Risvegliasi ancor la speme
Vattene, corri, va
Ti fan grati al trono
Portami fra le piume
A piedi del soglio
Vuò soffrire ancora un poco
Un lampo di riso
Voi furie belve e stelle
Viva ancor nelle mie ceneri
Vorrei strapparti l'ali
Vuoi ch'io speri
Vibri l'armi a farmi guerra
Vieni, vieni o bella mia

Vat. Barb. 4170 (XLVII, 41), Cartac., sec. XVII, cc. n., n,, oblungo, legatura in pelle con fregi e riquadrature, stemma dei Barberini.

Mi fan guerra amor e sdegno
Per uscir da tante pene
Care tende, adorate stanze
Bellezze idolatrate
Vorrei esser manco bella
Sul mio crin ti voglio alloro
Sì, sì vincerò
Libertà nel far guerra
Sì, sì gioisci o cor
Per pietade ahi m'uccidete
Condottier di più bel giorno
Di fulmine armato
Sei destinato a pianger
Ricordati o caro
Con l'onda che scherza
Su le nemiche stragi
Miei spirti brillate
Notte amica ai dolci amori
T'abbraccio, ti stringo
Mia vita, mio core
Finchè sul mio sembiante
Parto ma lascio il core
Adesso è bizzarria
Cieca Dea che de' mortali
Partirò ma fra catene
Vuò cara su quel labro
Il penar per donna infida
Voglio perdere il cor
Ferma il piè, deh non partir
Sento ancor che se quest'onde
Non mi lasciar, dolce speranza
Vo' cercando, sospirando
Miei spirti all'armi
Con le furie di Cocito

Vat. Barb. 4171 (XLVII, 42), Cartac., sec. XVII, cc. 191, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Cieco amor **(Bononcini)** c. 1
Non disprezzar chi t'ama c. 7 **(Id.)**
Nacque al regno **(Id.)** c. 23
Non son paga **(Id.)** c. 27
Se vedi il mar senz'onde c. 35 **(Id.)**
Sen vola il dio d'amore c. 41 **(Id.)**
Cara sì tu mi consumi **(Id.)** c. 47
Come per servir **(Id.)** c. 67
Mai non si vede **(Id.)** c. 85
Mi lusingo, l'alma spera c. 105 **(Id.)**
Sì, sì mi basta **(Id.)** c. 123
Sì sento gelosia **(Id.)** c. 134
Bell'idolo crudel c. 143
Vuoi saperlo amato c. 147
Una speranza c. 151
Pupille care c. 159
Vicino al mio tesoro c. 165
Senza speme **(Bononcini)** c. 171
Vorrebbe il cor dubbioso c. 183 **(Id.)**

Vat. Barb. 4172 (XLVII, 43), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Arie del primo attore:

Sì, vincerò, dai lacci severo...

Appartengono evidentemente ad un libretto d'opera del secolo XVII.

Vat. Barb. 4173 (XLVII, 44), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Or che tra l'onde ibere (del sig. **Paolo Petti**)
V'è chi per te sospira
Non è fierezza
Lacerar mi sento il core
La speme è già in campo
Ah che mia morte è poco
Che cos'è quest'honestà (del sig. **A. Scarlatti**)
Dopo lungo servire
Un pensier nobile (del sig. **Luigi....**)
Crudo Eurillo e come a gioco
Tu sol mancavi o gelosia
Dall'Oriente chiaro e lucente
Porto in seno un certo core

Vat. Barb. 4174 (XLVII, 45), Cartac., sec. XVII, cc. 63, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Amiam chi n'ama, sì	c. 1	Su, su s'armi	c. 32
Non sa chi ben non ama	c. 2	Giubila, ridi e godi (*Laodicea*)	c. 34
Sento una forza in petto	c. 5	Quel caro ardor	c. 36
Gioira, goderà	c. 6	Fingi di non intendere	c. 38
Vincitor, terror del mondo	c. 8	Al seno stringerai	c. 40
Guerra, guerra	c. 10	Se non mel dice Amor	c. 42
Per fuggir tutti gl'inganni	c. 14	Tu non vuoi farmi gioire	c. 44
Nell'amante son gran nemici	c. 15	Belle ciglia che celate	c. 46
Vanne e fuggi	c. 16	Già la piaga è aperta in seno	c. 48
Nel campo di Bellona	c. 18	Amore che ci può far	c. 50
Crude, tiranne stelle	c. 20	L'amor è bello il dì	c. 53
Amar da ver	c. 22	Bianca man quando baciai	c. 54
Dove Esperia d'oro	c. 24	Dà tregua al mio penar	c. 56
Morirà, morirà	c. 26	Gran tormento	c. 58
Non chiedo amor	c. 28	Sol d'amor si diffonde	c. 60
Per serbar l'animo casto	c. 30		
Vo' aprirlo questo petto	c. 31		

[La *Laodicea* è di Jacopo Antonio Perti, rappresentata in Venezia l'anno 1695].

Vat. Barb. 4175 (XLVII, 46), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle rossa con piatti e dorso a piccoli fregi d'oro. Nell'interno di mano dell'epoca è scritto: « Ce livre a partien a mon pere Mon^r Longia (?) ».

Mezza tra viva e morta (*Olimpia*)
Amor che vuoi da me
No, non fu Bireno
Così dolente appare
Chi fugge d'amor lo strale
Severo fra le catene
Il crudo che amor non cura
Sia prova d'amor l'impero
In fede gli offre
Ragion mi dice, lascia d'amar
Un pensier che da te Filli
Sì ch'io v'amo begli occhi
Pupillette mie belle
Ch'amor sia foco
Ove miri pensiero
Ove vai troppo audace
Ma che folle io pavento
Ove mi spingi Amor
Gelosia ch'a poco a poco
Disleal con piè furtivo
Amor, s'io mi querelo
Non mi negar ch'io speri
Difenditi Amor
Deggio io dunque in amore
No mio bene non lo dite
Già finita è per me
E pur mi lusingate
Chiuda quest'occhi il sonno
Giace immobil la terra
Non ti doler cor mio

Cor che mi lasciasti
Lusinghiero desio
Da gli occhi un mar
Trafiggemi pensiero
Che più dar possa Amor
Non temo di morte
Adora mio core
Occhi lingue d'amor
Perchè perchè rotto così
Che sperate lumi dolenti
Bel volto, m'ancidi

[L'*Olimpia* di Gian Domenico Freschi, rappresentata in Venezia l'anno 1681].

Vat. Barb. 4176 (XLVII, 47), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legato in pergamena.

Getti i sospiri al vento
Quanto dolce per voi languir
Vorrei ma non posso amarti
Sento il cor ch'amando spera
Io vo' sì sì goder
Ridete festeggiate
Quel bello, quel labbro
Baciarla e stringerla
Nel tempio si deve
In quel volto cosparso di rose
Quel ciglio che ride
Vezzi, amori, lusinghe e baci
Bella speme non partir
Pazienza tu m'ingannasti
Quietati e mai non piangere
Per seguirti idol mio
Mi sveglia la tromba
Da voi già spunta
No, non mi vuò perdere
Fra l'armi vo' cercar
L'ho fatta, ma grossa
Son pur sventurato
Maledetto sia quel dì
Sdegno, rabbia, duolo e furor
Delizie degli occhi
Non mancheranno amanti
Comincia a tormentarmi
Ti lascio bella mia
Sì, sì vo' abbracciarti
Contento maggiore
Per uscir dal laberinto
Non temo o fortuna
Hai tu vinto
Tempeste del mio cor
Resta o cara
Care fonti. aure soavi

Vat. Barb. 4177 (XLVII, 48), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legato in pergamena.

Dell'Ill.mo et Ecc.mo Don Carlo Barberini.

Sono scritte le sole prime carte, e rappresentano lo studio iniziale delle note, forse dello stesso don Carlo. È posta in musica, con lettere dell'alfabeto la sestina:

Il puovero re di Francia
Quando era piccolino
Correva la lancia
E dava in un quatrino
Adesso che le grande
no la corre più

Vat. Barb. 4178 (XLVII, 49), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Dell'Ill.mo et Ecc.mo sig. D. Nicolò Barberini.

Scritte le sole prime carte, e sono spunti per la *ciaccona* e il *passagaglio*.

Vat. Barb. 4179 (XLVII, 50), Cartac. sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle con riquadrature in oro e nei piatti stemma dei Barberini.

Concerto del sig. **Carlo Ferrini**, virtuoso del Principe di Palestrina (c. 22).

Giunone del sig. **Bencini**. " Qui dove scorre il Tebro ". Interlocutori: Giunone, Pallade e la Fama. Per violini, trombe e canto.

Vat. Barb. 4180 (XLVII, 51), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Poche carte scritte, esercizi di un principiante di musica.
Courante, Sarabande.

Vat. Barb. 4181 (XLVII, 52), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Sono scritte solo le prime due carte: esercizi musicali di Nicolò Barberini.

Vat. Barb. 4182 (XLVII, 53), Sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Poche carte scritte: primi esercizi musicali, forse di alcuno dei Barberini.
Avignon, Corrente.

Vat. Barb. 4183 (XLVII, 54), Cartac., sec. XVII, cc. 207, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Missa Ave Maris Stella. cum quinq. vocib. **Christophorus Morales.**

Vat. Barb. 4184 (XLVII, 55), Cartac., sec. XVII, cc. 206, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Missa Laudate Dominum omnes gentes, cum octo vocibus. Jo. [Pier Luigi] Prenestini.

Missa Laudate Dominum omnes gentes c. 1
" Hodie Christus natus est c. 25
" Fratres, ego enim accepi a Domino c. 42
" Confitebor tibi Domine c. 63
Litaniae SS.mi Corporis Christi c. 37
" SS.mi Nominis Jesu c. 90
" B. Virginis Mariae c. 94
" B. Virginis Mariae c. 103
Pater noster c. 106
Ave Maria c. 108
Fratres ego enim accepi a Domino c. 110
Expurgate vetus fermentum c. 113
Apparuit gratia Dei Salvatoris c. 116
Sub tuum praesidium confugimus c. 119
Caro mea vere est cibus c. 121
Hic est panis qui de celo descendit c. 124
Ave mundi spes Maria c. 126
Dies sanctificatus illuxit nobis c. 131
Hic est dies praeclarus c. 134
Disciplinam et sapientiam c. 136
Congratulamini mihi omnes c. 139
Magnus Sanctus Paulus c. 141
Sanctus Paulus Apostolus c. 144
O quam suavis est Domine c. 146
Nunc dimittis servum tuum Domine c. 140
Omnes gentes plaudite manibus c. 151
Surge illuminare Jerusalem c. 156
Lauda Syon Salvatorem c. 158
Veni Sancte Spiritus c. 161
Hodie Christus natus est c. 164
Jubilate Deo omnis terra c. 167
Victime Paschali laudes c. 171
Alma Redemptoris mater c. 173
Ave Regina coelorum c. 176
Regina Coeli laetare alleluia c. 178
Salve Regina mater misericordiae c. 181
Confitebor tibi Domine c. 184
Nota facite in populis c. 188
Laudate pueri Dominum c. 191
Quis sicut Dominus Deus noster c. 194
Domine in virtute tua c. 197
Magna est gloria eius c. 201
Laudate Dominum omnes gentes c. 204

Vat. Barb. 4185 (XLVII, 56), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Prologo e due intermezzi, parti di una commedia in musica [il *Precettore* di **Antonio Berti**] rappresentata nel teatro di Palestrina per le nozze Barberini-Colonna.

Al crin di grappi pampinosi cinto
Io non so come mai
(parte di *Alfeo*, intermezzo primo)

Oh che duello fiero
(parte di *Alfeo*, interm. secondo)

Vat. Barb. 4186 (XLVII, 57), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Prologo e due intermezzi di una commedia in musica [il *Precettore* di **Antonio Berti**] rappresentata in Palestrina per le nozze suddette.

GLORIA. Prologo a tre voci. Parte prima: " O Fortuna, o possente Dea ".
LILLA. Intermezzo primo. Precettor: " M'inchino anch'io ". Alfeo: " Clori non dubitare ".
Intermezzo secondo. La continenza mia: " Lilla a te s'avvicina ".

Vat. Barb. 4187 (XLVII, 58), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Predica del sole. Poesia del sig. **Giovanni Lotti**. " Cantata a solo, morale ". Introduzione. A solo. " Ergi lamento al sole ". Il sole: " Io sono il sole, universal tesoro ".

Vat. Barb. 4188 (XLVII, 59), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Seconda cantata per oratorio a solo, morale. Con istromenti se si vuole. Poesia del sig. **Giovanni Lotti**. Prima introduzione della cantata a solo. " Disperar di sè stesso ".

Vat. Barb. 4189 (XLVII, 60), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Oratorio. Cantata a solo. Parte prima " Inferno ". Poesia del signor **Giovanni Lotti**. Com. " Io veggo aperte le fauci ".

Vat. Barb. 4190 (XLVII, 61), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Cantata morale a solo. Poesia del sig. **Giovanni Lotti**. " Ancor satio non sei ". Precede un'introduzione per liuto.

Vat. Barb. 4191 (XLVII, 62), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Un peccator pentito. Oratorio. Poesia del sig. **Giovanni Lotti**. Cantata a solo con istromenti. Com. " Mi son fatto nemico il mondo e il cielo ".

Vat. Barb. 4192 (XLVII, 63), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Copia del Vat. Barb. 4190.

Vat. Barb. 4193 (XLVII, 64), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Oratorio. Cantata a solo o con istromenti se si vuole. Poesia del signor **Giovanni Lotti**. Com. " O cecità del misero mortale ".

Vat. Barb. 4194 (XLVII, 65), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Gioseppe. Oratorio. Prima cantata. Introduzione per cembalo. Com. " Dalla valle di Mambre ".

Vat. Barb. 4195 (XLVII, 66), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Gioseppe. Oratorio. Seconda cantata. Introduzione per cembali. Com. " O voi che lasciate d'Egitto il ritorno ".

Vat. Barb. 4196 (XLVII, 67), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Il Precettore. Commedia per musica del sig. **Antonio Berti**. Interlocutori: Alfeo, Lilla e Clori. Com. " Pro praesente lectione sufficit ".

Vat. Barb. 4197 (XLVII, 68), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Sonate per organo.
È diviso in due parti: comprende in tutto venti sonate.
In alcune vi è scritto: del signor **Antonio**...; sig. **Francesco de B**...; sig. **Lelio Colista**; sig. **Arcangelo Corelli**; sig. **Paulo Calvani**; sig. **Ambrogio Lonati**; sig. **Vincenzo De Grandis**; sig. **Bononcini**; sig. **Giovanni Battista Bassano**.

Vat. Barb. 4198 (XLVII, 69), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Oratorio per la Settimana Santa. Prima parte. Poesia del signor **Giulio Cesare Raggioli**. Com. " Baraba, Baraba a noi si dia ".
Precede un'introduzione per violini.
Interlocutori: Pilato, Turba, Demoni.

Vat. Barb. 4199 (XLVII, 70), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Oratorio per la Settimana Santa. Seconda parte. Poesia del signor **Giulio Cesare Raggioli.**

Precede un'introduzione per violini.

Interlocutori: La Vergine, Demoni.

Vat. Barb. 4200 (XLVII, 71), Cartac., sec. XVII, cc., 186, n., a., oblungo, senza legatura e in cattivo stato di conservazione.

Aita, aita, o Cieli aita c. 1
Alle note affannose c. 10
(parte di Mustafà)
Il sdegno smargiasso
Tutto cinto di ferro c. 26
Sempre in fasce o mio desire c. 35
L'Augellino
Augellin di sete acceso c. 37
Voi siete troppo belle o mie catene c. 38
Se l'antica mia guerriera c. 41
Ove tenebre ohimè c. 43
Ahi, così mi lasciate c. 45
Uccidetemi affanni c. 46
Al mondo della bellezza c. 47
Sta forte mio core c. 49
Tu giuri ch'è mio quel seno c. 50
Mentre la notte havea d'horrore indegno c. 52
Ardo per te, ben mio c. 56
Torna in te che fai mio core c. 57
Begl'occhi pietà son vinto c. 63
Ahimè, madre aita c. 65
Erminia sventurata ove t'aggiri c. 67
Io ritorno dal periglio c. 72
No, non saettate c. 96
Navicella che sì altera c. 100
Deh perchè non m'uccide il dolor c. 121
Quand'io credo esser disciolto c. 124
Mio core impara dal mare c. 127
Ciglia brune, occhi lucenti c. 133
Io ardo a poco a poco c. 160
Chi non resta al mio duol c. 172
Non mi fate mentire c. 176
A te mio core c. 181

[Il *sdegno smargiasso* e l'*Augellino* non sono ricordate da alcuna bibliografia musicale].

Vat. Barb. 4201 (XLVII, 72), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, non legato, in cattivo stato di conservazione.

Deh non più mi ferire
Non mi ci cogli più (*Streviglio*).
Cessate, cessate pensieri
No, non mi mirate più
(poesia del sig. **Meniconi**).
Chi sa le mie pene
La reggia d'Amore
(poesia del sig. **Siglotti**).
Sì che io voglio morire
Io non voglio stelle ingrate
(*Streviglio*).
Chi mi toglie libertà
Compatitemi perchè lo merito
Quando meco tornerai
Ho da cadere un dì
Son esca d'ardore
Le mie cose vanno male
Sì ch'io voglio languire
E dove o fier tiranno
Solo e pensoso i più deserti
Colpe mie venite a piangere
Quanto poco durate
Speranze, voi tradiste
Lasciate ch'io peni
(poesia del sig. **G. Lotti**).
Chiamate la morte
Che brami hora più
Io de vostri rigori
Lascio il core e senza te
Vuoi ch'io peni in sempiterno
Salve Regina Mater misericordie
Cittadini celesti
La vince chi dura (*Streviglio*).
Sostenete o miei pensieri
Senti Lidio, o Filli o Clori
Sospiri che fate
Già spunta il dì.

Vat. Barb. 4202 (XLVII, 73), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Là nel bel sen de la regal Sirena
Lungi dunque dalla vita
Miei dogliosi sospiri
Non ha tante stelle in Ciel
Crudele possanza
Di sua piaga il mio cor
(*Tomiri vendicata* del sig. **Giovanni del Violone**).
La Scitica regnante
Quella morte sì bramata
Cada dunque svenato
Dell'Egitto la donna reale
E tu là negli Elisi gradisci
O mio core a lusingarti
Spente dunque a volo
Con ingiuste querele
(Di **Giovanni del Violone**).
Non è fabro d'inganni e di frodi (**Id.**).
Tu nel ciel del tuo bel viso (**Id.**).
Doppo haver pianto e sospirato
(del sig. **Francesco Gasperini**).
Ad un'alma innamorata (**Id.**).
Veder non ti voglio (**Id.**).
Scendea la rupe intanto (**Id.**).
Mentre il povero amante (**Id.**).
Se fra i buoni non v'è pietà (**Id.**).
Furie torbide, pallide immagini (**Id.**).
Sorrise il re a' pianti avvezzo (**Id.**).
Povera libertà chi t'involò
Tu fuggi e mi abbandoni
Misero petto — che sei ricetto
Mio sen tradito
Sì, sì, rasciuga il pianto
Risolviti crudel
Preparati mio ben
Voi vezzosetti amori
Chi ti segue Nume alato
Cangia l'usato orgoglio
Speranze lasciatemi
Sì, sì, morir vogl'io
Sì, sì, tu m'hai ingannato
Ma dove, ahi lassa dove
Al bel nome di fè
Ritenti Amor invano
Perde il merito a soffrire
Onde già che disperi
Importuno sospir tornami al core
Con lo sguardo, il suo dardo
Son le porte d'amore
Sei destinato povero core
Con risoluta e nobil costanza
Ma il pensier ancor s'avanza
Conosco ben che troppo in alto
Saggio parla d'amor
Quanto sei penosa
S'io domando a quest'alma
Belle sponde latine
Voi del Tebro onde correnti
Voi del Lazio archi fastosi
Vola, vola o mio pensiero
Ma tu non giungi.

[La *Tomiri vendicata* non è ricordata dalle bibliografie musicali].

Vat. Barb. 4203 (XLVII, 74), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pelle rossa con dorature sul dorso e sui piatti. Nel mezzo lo stemma dei Barberini. Iniziali disegnate a penna: fregi e lettere dorate.

Dall'aureo sol che porta
Son rapita ad altrui
Miran le stelle in ciel
Bell'unica mia stella
Entro i sereni honori
Pur sereno è 'l mio cielo
Deh fuggite Amor tiranno
Ben provò Scilla tal sorte
Del nemico ella invaghita
Che mal soffre chi ben ama
Porta alfin l'infausto dono
Alla Reggia il duce ottiene
Qual soccorso havrà soletto
Nè di ciò contento è il fato
Alma mia tropp'alto aspiri
Di dolcezza invan presumi
S'inalzò mano inesperta
Ti sovvenga infausto velo
Di seguir alta sembianza
Pregio son di nobil brama
Ben ravvisa e pensa
Vanne vanne libertà
Pregio sol le catene
Stima più di servir
Che più dar posso
Voi pensieri e sospiri
Mirai Filli e rimirato
Su, su mio cor la guerra
Nell'alma a guardare
Su presto ognun s'armi

Ragion che s'oppone
Per tutto si grida
Mercè sol si chiede
Al Padre e al Spirto egual
(poesia del card. **Antonio Barberini**).
Fallace guida al mio fallire (Id.).
Stimai con folle ardire
A piè del sanguinoso tronco
(poesia del card. **Antonio Barberini**).
Croce altar sacrosanto (Id.).
O gran Dio l'onnipotente mano (Id.).
Reo d'impuniti eccessi (Id.).
Corre il mondo dietro un nulla (Id.).
Perchè dolce Bambino (Id.).
Bellezze nel mio cor (Id.).
Dove vai pensier volante (Id.).
Sempre, sempre sì piangerò (Id.).
Dov'è la morte e Pluto
Tienti che cade Amore
Mi voglion morto
Fate ch'io speri che v'amerò
Pietosi allontanatevi
Bench'io sia senza speranza
(del card. **Antonio Barberini**).
Un infelice core
È cieco Cupido
Era la notte e Cinna
Occhi, lingue d'Amore
Nel centro dell'alma
Che mora il mio core.

Vat. Barb. 4204 (XLVII, 75), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Sulla prima guardia: " Stracciafogli d'un amante che non ama ".

Chi lo dice ch'io sia dolente
Che volete voi ch'io faccia
D'Amore il desire
Amor arrossa i cori
Vo cercando una speranza
Tutti insieme pensieri tutti
Importuna lontananza
E chi non piangerebbe
Sofferenze, sofferenze o core,
Quanto adoro chi il desire
Tanto rigor perchè
Da gli abissi dell'Herebo
A la difesa pensieri
(poesia del sig. **Lelio Orsini**).
Luci belle s'io v'adoro
(poesia del sig. **Principe di Nerola**).
Pupilluccie mie belle (Id.).
Se voi non sentite amore
All'armi mio core, all'armi
Lo sai tu chi ti costringe
Inimica fortuna
Il mio cor signor se ama
Non è usanza del mio cor
Begl'occhi morrà di duolo.
Armatevi di sdegno
Su la riva d'un ruscello
Filli bella voi piangete
Hor va mio core
Mi voglion morto
Dov'è, dov'è la morte
Delle sfere al moto instabile
Sponse dulcissime et benignissime
È celato il mio gran foco
Al bel lume d'un bel volto
Luci belle che aspettate
Cari lumi che tenete.

Vat. Barb. 4205 (XLVII, 76), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena, con fregi sul dorso e sui piatti. Stemma dei Barberini.

Sulla prima guardia: " Stracciafogli d'un amante che non ama ".

È gentilezza
Occhi belli
O libertà
Quel tener
A schiere sen viene
E dove fuggi
Ahi che a forza ritenni
Che stravaganza è questa
È sventura del mio core
Ahi che mentiva il guardo
Lassa, e qual per le vene
Deh, fermati Amore
È possibil ch'in Amore
Quanto parla il mio dolore
Mia vita non vedi tu
Se non credi

Corre il mondo
Che più sperar
Sì che ti voglio amar
Sì forte è lo sdegno
Vivere in questo stato
Reo d'impuniti eccessi
Quanto parla il mio rispetto
Pupillette che vestite
Gioite o pensieri
Lontano sen va
Che more il mio core
Averti mia vita
Ah signor che dite ohimè
Deh non mi lasciar
Partirò
È pur dolce il penar
Sì che vi voglio amar
Su la rota di fortuna
Era la notte
Dalle sponde del Tebro
Luci belle e spietate
Saziatevi
Pietosi allontanatevi
Deh morir non si nieghi
Filli se tu non credi
È pur bella Lilla mia
Dimmi sorte
D'anno in anno
E pur certo e pur sospiro
Un infelice core
Da gli abissi.

Vat. Barb. 4206 (XLVII, 77), Cartac., sec. XVII, cc. 121, n., a., oblungo, legatura recente in pergamena. Iniziali a fregi, oro e colori.

Lascia Febo le selve c. 1
(parole del sig. Abate **Leonardi**, musica del sig. **Cesarini**, anno 1692).
Voi che tutto dolente c. 8
(cantata dal sig. **Giovanni Bononcini**).
Tu dirai all'idol mio c. 14
Sento nel core un certo ardore c. 16
Luci vaghe, luci belle c. 18
Il pallor del sembiante c. 22
(del sig. **Dionisio Frigiotti**).
Vengo dove mi guidi c. 28
Agli amori sì cor mio c. 30
(del sig. **Zanettini**, comedia fatta in Modena, del 1692, di novembre).
M'innamoro, sì m'innamoro c. 33
Sì vanti un cor gelato c. 35
Gioca il tempo e la fortuna c. 38
S'al cor mio niega mercede c. 40
All'aratro che primiero c. 42
(musica del sig. **Cesarini** e parole dell'E.mo **Panfilio**).
Nel veder partir il sole c. 46
Ben sarebbe avara cura c. 50
Care speranze c. 53
(del sig. **Colonna**, maestro di cappella in S. Petronio, 1692).
Assistetemi dell'etra immortali c. 54
Amo, peno e languisco c. 56
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Vorrei sol che non tante quadrelle c. 58
Celinda anima mia c. 60
Mentre pittrice notte c. 68
(del sig. **Giuseppe Aldovrandini**).
Già lacerato in mille parti c. 74
Vattene rapido Amor c. 83
Quanti affanni ad un core c. 88
(del sig. **Alessandro Scarlatti**).
Del Tirreno sul lido c. 102
Venere bella non lagrimar c. 104
Abbandonar Fileno c. 106
(del sig. **A. Scarlatti**).
Infelice quel cor che vi crede c. 114
(del sig. **Giov. Bononcini**).

[Del Zanettini, nessuna bibliografia musicale ricorda un'opera rappresentata in Modena l'anno 1692].

Vat. Barb. 4207 (XLVII, 78), Cartac., sec. XVII, cc. 134, n., a., oblungo, legatura in pergamena, fregi e riquadrature in oro. Sui piatti lo stemma dei Barberini.

Dimmi sogno pittore c. 1
Aiutatemelo a dire c. 7
Conoscer quando inganna c. 13
Sentite un caso bello c. 17
E perchè non tornate c. 22
Toglietemi i respiri c. 25
S'era alquanto addormentata c. 34
Sempre vostro sarò c. 40

Non so se devo credere c. 47
Lasciami gelosia c. 51
Voi del sole che piangete c. 57
Io mi struggo in lento foco c. 63
Su l'affricane arene c. 66
Sensi voi ciò che godete c. 75
Ferma Lacchesi, ohimè sospendi c. 80
Era la notte e muto c. 86
Piangente un dì Fileno c. 93
Alpi nevose e dure c. 97
Sin qui lungi da noi c. 101
Quanto è dolce il languir c. 107
Pose in fronte al mio tiranno c. 116
Vuole il Ciel ch'io sia legato c. 119
Potrebbe esser, chi lo sa, c. 122
Fuora amici, fuora fuora c. 125
Io non so che cosa m'abbia c. 128
(del sig. **Antonio Cesti**).
Il servir senza speranza c. 130

Vat. Barb. 4208 (XLVII, 79). Cartac., sec. XVII, cc. 147, n., a., oblungo, legatura in pergamena con fregi e riquadrature in oro. Stemma dei Barberini.

Sovr'un sasso addolorata c. 1
Su la sponda ove fremea c. 4
Tu mancavi a tormentarmi c. 9
Gioir non si può c. 14
Tormentato mio core c. 16
Ho perduto la fortuna c. 19
Già fiero il tormento c. 21
Già dalla bella aurora c. 22
Presso un ruscel sedea c. 28
Amor sai perchè c. 34
Dentro negra foresta c. 38
Chi non ha speranza alcuna c. 44
Mentre sorge dal mare c. 46
Pazienza, tocca a me c. 50
In sì dura lontananza c. 54
Sopra conca d'argento c. 57
Così va dice al mio core c. 62
Con amor si pugna invano c. 66
Già lo so che tocca a me c. 70
Chi n'è contento c. 72
V'intendo occhi v'intendo c. 76
Sprigionami sdegno c. 79
Su la rota di fortuna c. 81
Non mi turbate più c. 84
Begli occhi tiranni c. 89
Hora che ad eclissare il sole c. 92
Sommergetemi c. 96
Su, su consiglio c. 101
Sparite dal volto c. 105
(sig. **Luigi Rossi**).
Su la veglia c. 109
Che ti resta o mio core c. 111
Amor con strana doglia c. 118
In questa oscuritade c. 121
Bella cosa sarebbe amore c. 126
Affetto più bizzarro c. 130
Se noto io fo c. 136
Cara bocca se ride o parla c. 140
Una mano di puro latte c. 144

Vat. Barb. 4209 (XLVII, 80), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena. Cattivo stato di conservazione.

Oratorio di Santa Caterina. Com. Prima cantata: " Son torbide procelle ". Seconda cantata: " Da custodi malvagi ".

Vat. Barb. 4210 (XLVII, 81), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Comedia intitolata: *Dalla padella alla bragia*, fatta in Palestrina in occasione delle nozze della signora D. Costanza Barberini con il Duca di S. Marco di casa Gaetani l'anno 168... a 20 gennaio. Parole del sig. *Abate Contini*, musica di D. **Angelo Olivieri** alias **De Massimi**. Atto primo. Interlocutori: Padiano, Leandro, Tresca, Cintia, Costumia, Gordiano.

Segue un balletto.

Vat. Barb. 4211 (XLVII, 82), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

La stessa. Atto secondo. Precede una sinfonia.
Segue un balletto.

Vat. Barb. 4212 (XLVII, 83), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

La stessa. Atto terzo. Precede una sinfonia, che è all'ultima pagina del manoscritto.
Segue un madrigale: " E spiri a noi d'intorno — sempre benigno il sol ".

Vat. Barb. 4213 (XLVII, 84), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

Irena e Floro (*Cornelia*), comedia per musica. Atto primo. Com.: " Aure amiche all'alma amante ".

Vat. Barb. 4214 (XLVII, 85), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

La stessa. Atto secondo. Com.: " Eccovi consolate lo sposo è già venuto ".

Vat. Barb. 4215 (XLVII, 86), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

La stessa. Atto terzo. Com.: Cornelia: " Come v'è sopragiunta ".

Vat. Barb. 4216 (XLVII, 87), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

La stessa. Atto secondo (seconda parte). Corn.: " Io non v'intendo come " (violini).

Vat. Barb. 4217 (XLVII, 88), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in cartoncino.

La stessa. Atto terzo (seconda parte). Com.: Cornelia: " Più che certa non sono " (violini).

Vat. Barb. 4218 (XLVII, 89), Cartac., sec. XVII, cc. 30, n., a., oblungo, legatura in cartoncino.

La Cecità, Oratorio: cantata a solo con istromenti se si vuole.
Poesia del sig. Giovanni Lotti.
Precede un'introduzione per violini.

Vat. Barb. 4219 (XLVII, 90), Cartac., sec. XVII (1656?), cc. 246, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

" Stracciafoglio, perdimento di tempo per sfuggir l'ozio ". M. P.

Spargete sospiri a 4 c. 1
D'un peccator pentito
(poesia di G. Lotti).
Spargete sospiri a 4 (Id.) c. 5
Spargete sospiri a 3 (Id.) c. 9
Inferno io veggo aperte a 3 c. 16
(Id.).
Colpe mie, venite a piangere a 3
(Id.) c. 28
Son pentito e più non voglio a 3
(Id.) c. 37
Che brami hora più devoto mio a 3
(poesia del cardinale Orsini). c. 43
Colpe mie, venite a piangere a 3
c. 52
(poesia del sig. Giovanni Lotti).
Navicella che si altera a 3 (Id.) c. 61
Lasciate ch'io peni a 4 (Id.) c. 71
Lasciate ch'io peni a 3 (Id.). c. 75
Vuoi ch'io peni in sempiterno a 3
(Id.) c. 81
Io ritorno dal periglio a 3 (Id.) c. 87
Amatevi olà, rubelli d'amore a 3
(poesia del P. Casini). c. 95
Amatevi olà, rubelli d'amore a 3
(Id.) c. 105
Lo sai tu chi costringe a 3 c. 116
Piango, prego e sospiro a 3
c. 123
Ahi non resta al mio duol a 3 c. 127
(poesia del sig. Giovanni Lotti).
Begl'occhi morrà di duol a 3
(*Streviglio*) c. 131
Infelice mio core a 3 c. 135
(parole dell'Ecc.mo sig. Principe di Nerola).
Che ne dite pensier a 3 c. 171
(*Streviglio*).
Luci care, amate stelle a 3 c. 175
(poesia del sig. Giuseppe Catalano).
Quanto poco durate a 3 c. 181
(poesia di mons. Bentivogli).
Inimica fortuna a 3 c. 185
(Giov. Pietro Catiri).
Presso un liquido cristallo a 2 c. 187
(poesia dell'Ecc.mo sig. Principe di Nerola).
Che stravaganza è questa a 2 c. 193
Sì ch'io ti voglio amar a 2 c. 195
Già son morto e non lo crede a 2
c. 199
(poesia del sig. Giovanni Lotti).
Ahi che duol che porto a 2 c. 206
Non mi fate mentire a 2 c. 216
Armatevi di sdegno a 2 c. 222
Pupilluccie mie belle a 3 c. 226
(poesia dell'ill.mo D. Lelio Orsini).
Ahi mio sole dove sei a 2 c. 230
Che ci truovi in quegli occhi a 2
c. 236
Pupilluccie mie belle a 2 c. 240
(poesia del sig. D. Lelio Orsini).
Per un guardo a 2 c. 244
(poesia del sig. Giovanni Lotti).

Vat. Barb. 4220 (XLVII, 91), Cartac., sec. XVII (1684?) cc. 201, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

" Stracciafoglio. Poesie del sig. Giovanni Lotti. Perdimento di tempo per sfuggir l'ozio ".

Reo d'impuniti eccessi c. 1
(poesia del sig. G. Lotti).
Col padre e 'l spirito eguale (Id.) c. 5
Corre il mondo dietro un nulla
(Id.) c. 9
Perchè dolce bambino (Id.) c. 11
Bellezza del mio cor dà luogo a Dio
c. 13
(poesia del P. Luigi Ficeni).
A schiere sen viene c. 19
(del sig. G. Lotti).
Mai non si troverà (Id.) c. 21
Rammentati core (Id.) c. 23
Filli mia (Id.) c. 25
Lontano sen va (Id.) c. 27
Per un guardo del mio bene (Id.) c. 29
Disperati cor mio (Id.) c. 31
Ho da morire (Id.) c. 33
Bel volto m'arridi (Id.) c. 35
Satiatevi luci spietate (Id.) c. 37
Quel vostro ridere (Id.) c. 39
Occhi bugiardi sì (Id.) c. 41

Tutt'insieme pensieri (Id.) c. 48
Non temo di morte (Id.) c. 45
Hor qual colpa (Id.) c. 47
Tienti che cade amore (Id.) c. 48
Dov'è la morte e Pluto (Id.) c. 49
Occhi lingue d'amore (Id.) c. 52
Legate un pensiero (Id.) c. 56
Adora mio core (Id.) c. 57
Trafiggemi pensiero (Id.) c. 57
Chiuda quest'occhi il sonno (Id.) c. 59
Importuna lontananza (Id.) c. 61
Che gloria la morte (Id.) c. 64
Quanto adoro (Id.) c. 65
Non ho più lagrime (Id.) c. 67
Mi consumo che lo sa il core c. 69
(Id.).
Dove miri pensiero (Id.) c. 73
Soffrite e tacete (Id.) c. 75
La reggia d'amore (Id.) c. 77
E dove fuggi (Id.) c. 79
Fate ch'io speri e v'amerò (Id.) c. 91
Ricordati vita (Id.) c. 95
Quanto parla il mio dolore (Id.) c. 100
Occhi belli all'armi (Id.) c. 102
E potesti lasciarmi (Id.) c. 104
Ecco Filli hor apri il core (Id.) c. 108
Su la rota di Fortuna (Id.) c. 112
Il tempo che fu (Id.) c. 116
Io ben mi veggio ahi lasso (Id.). c. 120
Io ben mi veggio hai lasso (Id.) c. 124
Non mi ci cogli più (Id.) c. 129
Ecco Filli hor apri il core (Id.) c. 162
Poichè chiaro s'avvide (Id.) c. 166
Ahi che i lamenti (Id.) c. 170
Lungi da te mio bene (Id.). c. 174
Quando con giusto sdegno (Id.). c. 178
Una fede io sento stridere (Id.) c. 182
Sempre sì piangerò (Id.) c. 188
Dove vai pensier volante (Id.) c. 190
Ahi ch'a forza ritenni (Id.) c. 196
È ventura del mio core (Id.) c. 198
È possibile ch'in amore (Id.) c. 201

Vat. Barb. 4221 (XLVII, 92), Cartac., sec. XVII (1683), cc. 151, n., a., legatura in pergamena.

Ariette a solo: " Stracciafoglio, perdimento di tempo per sfuggire l'ozio ". M. P.

Fiume che corri c. 1
Dal caro monte c. 4
Dolcezze, amore c. 7
Pur m'offendete c. 9
È pur dolce il penare c. 11
Luci belle ch'al mio core c. 13
Io ci sono per la pelle c. 15
Ben che nota è la fede c. 17
Io non voglio stelle ingrate c. 20
A la difesa pensieri su, su c. 21
(poesia di **Lelio Orsini**).
Luci belle s'io v'adoro c. 22
(poesia del **Principe di Nerola**).
Non mi mirate più c. 23
La vince chi dura c. 25
(*Streviglio*).
Amor che sarà c. 27
Tacete mò tacete c. 29
(poesia di **Luigi Ficeni**).
Dimmi sorte c. 31
Mia vita non vedi tu c. 34
Se non credi al grave ardore c. 36
Non fia ver giammai c. 39
Partirò ahi che a quel suono c. 41
Pupilluccie mie belle c. 43
(poesia di D. **Lelio Orsini**).
Che ci trovi in quegli occhi c. 45
Quanto parla il mio rispetto c. 47
Gioite o pensieri c. 50
Deh non mi lasciar tormento c. 51
Sostenete o miei pensieri c. 55
O libertà gradita c. 57
(*Streviglio*, poesia del co: **Andrea Barbazzi**).
Ah signor che dite ohimè c. 59
Vedi là quel bel crine c. 61
Quel tener per profetia c. 63
Che giustitia è questa amore c. 63
Luci belle, che aspettate c. 66
S'io mi lamento e grido c. 69
(poesia del sig. **Luigi Ficeni**).
La cagione del mio pianto c. 71
Tolleranza o miei pensieri c. 73
È gentilezza amar bellezza c. 75
Sofferenza o core c. 77
Chi sa le mie pene c. 79
Luci belle e spietate c. 81
Se voi non sentite c. 83
Hor va mio core c. 85
Il mio cor signor sclama c. 87
Non è usanza del mio core c. 90
A che mi tormentate c. 91
Che vuoi far di quel foco c. 95
(poesia del sig. **Luigi Ficeni**).
Lascio il core e senza te c. 97
Ahi mio sole, dove sei c. 99

Occhi miei più non v'aprite c. 101 (*Streviglio*).
D'anno in anno invan trapasso c. 103 (**Streviglio**, poesia del sig. **B. Baldini**).
Quando meco tornerai c. 105 (*Streviglio*).
Deh fermati Amore c. 107 (*Streviglio*).
Sentite quel che dice Amor c. 109
Vo cercando una speranza c. 113 (poesia del **P. B. Baldini**).
Amo Filli e nulla spero c. 115
Io non voglio stelle ingrate c. 117 (*Streviglio*).
La vince chi dura (Id.) c. 119
Son esca d'ardore c. 121 (poesia di **Giovanni Lotti**).
Averti mia vita (Id.) c. 125
Sì forte è lo sdegno c. 127
Sì, sì ch'io vuo' darvi il core c. 129
No, mio cor c. 133
Ch'amor sia foco c. 137
Che più dar posso Amor c. 139
Voi partire o mio sole c. 141
Occhi belli a me crudeli c. 143
Non ti credo più speranza c. 145 (*Streviglio*).
Sospiri e lamenti c. 149 (poesia di **Giovanni Lotti**).
E dove fuggi (Id.) c. 151

Vat. Barb. 4222 (XLVII, 93), Cartac., sec. XVII (1676), cc. 198, n., a., oblungo, legatura in pergamena.

Ariette a solo, a due, a tre et a quattro. 1676. Perdimento di tempo per sfuggir l'otio. Stracciafoglio.

Tu felice mio core a 3 c. 1 (poesia del **duca di Bracciano**).
Io ritorno dal periglio a 3 c. 7 (poesia di **Giov. Lotti**).
Deh più non mi ferite a 3 c. 16 (poesia di mons. **Bentivoglio**).
Che mora il mio core a 3 c. 22
Sì ch'io voglio sperar a 3 c. 28 (poesia del sig. **Nicola Foresta**).
Sì ch'io voglio languire a 3 c. 32 (poesia dell'abate **Cesi**).
Sofferenza o core a 3 c. 38 (poesia di **Nicola Foresta**).
Ahi che duol a 3 (Id.) c. 42
Mi consumo a 3 c. 50 (poesia del sig. **Giov. Lotti**).
Pietosi allontanatevi a 3 c. 58
Sospiri che fate a 3 c. 64
Non mi ci cogli più a 3 c. 80 (poesia di **Giov. Lotti**).
Chi sa le mie pene a 2 c. 84
Deh morir non si nieghi a 2 c. 86 (poesia del sig. **Nicola Foresta**).
Dove vai pensier volante a 2 c. 98 (poesia di **Giov. Lotti**).
Sempre si piangerà a 2 (Id.) c. 105
Su la rota di fortuna a 2 c. 111 (Id.).
Su la riva d'un ruscello a 2 c. 115 (Id.).
Ahi non resta a 2 (Id.) c. 123
Mi consumo a 2 (Id.) c. 127
Sofferenza a 2 (Id.) c. 131
Vedi là quel bel crine a 2 c. 134 (poesia di **Luigi Ficeni**).
Tacerò mo' tacerò a 2 (Id.) c. 136
Sì ch'io voglio sperare a 2 c. 138 (poesia di **G. Lotti**).
Chi sa le mie pene a 2 c. 143
Quel tener per profetia a 2 c. 148
A schier sen viene a 2 c. 150 (poesia di **G. Lotti**).
Mi curo pur poco a 2 (Id.) c. 144
Avverti mia vita a 2 (Id.) c. 152
Che mora il mio core a 2 c. 154 (Id.).
Mai non si troverà a 2 (Id.) c. 156
Lontano sen va a 2 (Id.) c. 158
Son esca d'ardore a 2 (Id.) c. 166
Soffrire e tacere a 2 (Id.) c. 162
Venite dogliosi a 2 c. 162
Sì sì ch'io voglio amar a 2 c. 168
Sentite quel che dice amor a 2 c. 172
Io non voglio a 2 c. 178
Occhi belli, all'armi a 2 c. 178 (del sig. **Lotti**).
L'haver pianto tanto e tanto a 2 c. 176
La vince chi dura a 2 c. 182
No mio cor a 2 c. 186
Lascio il core a 2 c. 183
Di gioia, speranza infida a 2 c. 192
Di donna infedele a 2 c. 196

Vat. Barb. 4223 (XLVII, 94), Cartac., sec. XVII, cc. 158, n., a., oblungo legatura in pergamena.

" Stracciafoglio, Perdimento di tempo per sfuggir l'otio ". M. P.

Lassa e qual per le vene c. 1
(poesia di **Giov. Lotti**).
Ahi che mentiva il guardo c. 5
(**Id.**).
È celato il mio gran foco c. 9
(poesia di D. **Lelio Orsini**).
Mi curo pur poco c. 11
Sì sì che voglio amar c. 13
Che mora il mio core c. 15
Io sapete ben lo so c. 17
(poesia di **Nicola Foresta**).
Tanto rigor non più (**Id.**) c. 19
Cieco Dio tiranno odiato (**Id.**) c. 21
È pur bella Lilla mia (**Id.**) c. 23
Filli se tu presumi (**Id.**) c. 25
Sì ch'io voglio morire c. 27
(poesia del **marchese Theodoli**).
Pietosi allontanatevi c. 29
Quel cor che a te già diedi c. 33
Solo e pensoso c. 37
Il celeste arator c. 39
(poesia di **Lelio Guidiccioni**).
O quante volte, o quante c. 43
(poesia di **Dom. Bongiovanni**).
Sospiri che fate c. 47
Io dei vostri rigori c. 50
Sì ch'io voglio sperare c. 51
(*Streviglio*).
Sì ch'io voglio languire c. 55
Che più sperar deggio c. 59
Deh perdonatemi c. 63
All'armi, mio core c. 65
(poesia di **Giov. Lotti**).
Chi mi toglie la libertà c. 68
(poesia di **Nicola Foresta**).
Benchè io sia senza speranza c. 71
Dove mi spingi amor c. 75
Un infelice core c. 81
(poesia di **B. Baldini**).
Oh Dio come farò c. 87
Era la notte c. 93
(poesia di **Nicola Foresta**).
Lasciatemi o pensieri c. 99
Compatitemi c. 102
Non mi lusingar più c. 106
Filli se tu non credi c. 110
(poesia di D. **Lelio Orsini**).
Un infelice core c. 116
(poesia di **Bastiano Baldini**).
Dove ne vai crudele c. 125
(poesia del marchese **Martio Orsini**).
Su la riva d'un ruscello c. 129
Deh più non mi ferite c. 133
No mio core c. 136
Da gli abissi dell'Herebo c. 137
Dalle sponde del Thebro c. 145
(poesia di **Lelio Orsini**).
Di gioir speranza infida c. 149
Deh morir non si niega c. 153
(poesia di **Nicola Foresta**).

Vat. Barb. 4224 (XLVII, 95), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in mezza pergamena.

Comedia in musica intitolata " *Dorinda e Silvio* ". Atto primo, a cui sono unite le parti istrumentali. Com.: Scena prima. Dorinda e Clori raccogliendo fiori da varie parti: " Vezzosette violette ".

[Quest'opera non è ricordata dalle bibliografie musicali].

Vat. Barb. 4225 (XLVII, 96), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in mezza pergamena.

La stessa. Atto secondo, a cui sono unite le parti istrumentali. Com.: Atto secondo. Scena prima. Bosco col tempio in lontananza. Narete, Dorinda: " Quando ride un verde aprile ".

Vat. Barb. 4226 (XLVII, 97), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in mezza pergamena.

La stessa. Atto terzo, a cui sono unite le parti istrumentali. COM.: Scena prima. Narete, Dorinda, Clori: " Scostati, indegna figlia ".

Vat. Barb. 4227 (XLVII, 98), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

Aminta e Dori. Cantata a due con violini ed altri istrumenti del sig. **Pietro Paolo Bencini.** COM.: Aminta: " Nell'onde d'occidente senza velo di nubi ".

Vat. Barb. 4228 (XLVII, 99), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in mezza pergamena.

1. Serenata a tre con violini, tromba ed oboe, del sig. **Pietro Paolo Bencini.** INTERL.: Fama, Giunone, Pallade. COM.: " Quì dove sorge il Tebro " (carte 1-32).
2. Cantata a tre con violini e tromba del sig. **Bencini.** COM.: Giunone: " Qui dove scorre il Tebro " (copia della sopracitata serenata scritta più correttamente).
3. Concerto grosso, cantata a tre voci. Violino primo, del sig. **Pietro Paolo Bencini.** Segue la parte del violone e delle trombe.

Vat. Barb. 4229 (XLVII, 100), Cartac., sec. XVIII (1731), cc. n., n., oblungo, legatura in mezza pergamena.

Il Cortegiano, opera in musica, recitata in Palestrina l'anno 1735 (incompleto) (del sig. **Antonio Perti** ?).

Interlocutori: Clori, Il piacere, La vendemmia, Cortegiano, Litigante, Napolitano (la cui parte lunghissima in dialetto, COM.: " Sono chiù de due mise "), D. Gigotte.

Prologo a tre voci del sig. **D. Antonio Perti.** COM.: *La Fortuna.* " Pur vi riveggo alfine ".

Segue un'aria del sig. **Jannessei.**

Alfeo pedante delle damigelle di Corte, del sig. **Andrea Basili.** COM.: Alfeo: " Io non so come mai ".

[Le due opere del Perti e del Basili sono ignote ai bibliografi musicali].

Vat. Barb. 4230 (XLVII, 101), Cartac., sec. XVII, cc. n., n., oblungo, legatura in mezza pergamena.

Commedia per musica intitolata *Fidalba e Oreste.*

Atto primo. Scena prima. FIDALBA e ALFONSO: " Invitto Alfonso, al cui valor sublime ".

Atto secondo. Scena prima. Rosino, Faldiglia e Olinto: " Faldiglia mio ti fo la riverenza ".

Atto terzo. Scena prima. Oreste e Faldiglia: " Tu comandi ch'io parta ".

[Quest'opera non è ricordata dalle bibliografie musicali].

Vat. Barb. 4231 (XLVII, 102), Cartac., sec. XVIII, cc. n., n., oblungo, legatura in pergamena.

1. *La Curiosità*. Cantata anonima. Com.: " Qual soave armonia ".
2. Concerto del sig. **Tomaso Antonio Vitali**.
3. Cantata del sig. **Giovanni Nardelli**: " Già su volante pino ".
4. Mottetto a voce sola del sig. **Alessandro Melani**. Com.: " Nuntiate filiae Hierusalem ".
5. Dialogus inter Christum et Animam. Com.: " O quam dulcis ".
6. Cantata del sig. **Luigi Mancia**. Com.: " Di quel bel che m'innamora ".
7. Cantata a solo " Mi son fatto nemico ". Poesia di **Giov. Lotti**.
8. Cantata del sig. **Bencini**: " Sul vostro oscuro seno ".
9. Intermezzi dell'opera seconda di S. Cassiano del sig. **Francesco Gasparini**. Interlocutori: Astrubalo, Indiano e Lisetta. Com.: " Che bella cosa in una donna ": a. 1707. [Intermezzi della *Statira*].

Seguono altri brani di musica mutili e anonimi.

Vat. Barb. 4232 (XLVII, 103), Cartac., sec. XVIII, cc. n., n., oblungo, legatura in mezza pergamena.

1. *Peloro*. Serenata a tre, con violini del sig. **Leonardo Leo**. Com.: " Or che l'estivo sole ".
2. *Dori*. Serenata a tre con violini, dello **stesso**. Com.: " Di caldissima estate ".
3. *Cammaro*. Serenata a tre con violini, dello **stesso**. Com.: " La fiamma poi smorzar ".

Segue la parte istrumentale per violini ed oboe, senza parole.

Vat. Barb. 4288 (XLVIII, 56), Cartac., sec. XVII, cc. 27, n., a., legatura in pergamena.

Precedono tre quartine non musicate: " Si struggono nei monti altissimi ".
Seguono le canzoni " O Clorinda già che s'adornano " (musicata) c. 1-5
" Lo mio dolce signor spesso mi dice " (") c. 5v-8.

Spagnoletta, romanesca corrente, ballo francese, tenor di Napoli (primo, secondo e terzo tenore), corrente della guerra, la battaglia di Pavia (sola musica, senza parole) c. 9-27.

Vat. Barb. 4289 (XLVIII, 57), Cartac., sec. XVII, cc. 45, n., a., legatura in pergamena.

" Rime in musica mss. „.

Dolce mio signor eterno	c. 1	Signor peccai nol niego	c. 22v
Sopra il fieno colcato veggio un fanciul	c. 3	Giesù mio tanto t'amo	c. 23v
Ecco la bella aurora di Maria verginella	c. 3v	Vieni a brugiarmi il core	c. 24v
Giesù mio dolce amore	c. 4	Vieni vieni o dolce sonno	c. 25v
Folte pioggie che scendete	c. 5	Tu sei mondo immondo	c. 26v
Ascoltate o viventi	c. 7v	A battaglia mio cor	c. 27v
Peccator crudo e rio	c. 8v	Vergine bella, madre d'amore	c. 28v
Alla morte, alla morte	c. 10v	Ecco la bella Aurora	c. 29v
Mirate che pietà	c. 11v	O bella peccatrice	c. 30v
Fanciullin che porta fiamma	c. 12v	Da la porta d'oriente	c. 31v
Ninno mio, bello ninno	c. 13v	Ascolta o santo amor	c. 32v
Ahi con piagata mano	c. 14v	Giesù bello crespo e biondo	c. 33v
O peccator ch'ai qui fermato il piede	c. 15v	O madre d'amor	c. 34v
Chi non t'ama con affetto	c. 16v	Giesù mio so che m'ami	c. 35v
Ahi perchè nacqui al mondo	c. 17v	Alme fide in amar	c. 36v
O dolce mio signor	c. 18v	Peccatori, su, su	c. 37v
Già morto è il re di vita	c. 19v	T'offesi o mio signor	c. 38v
La terra gioisce	c. 20v	Dimmi un poco anima mia	c. 39v
Tu mi rapisti il core	c. 21v	Deh quando fia che volerà	c. 40v
		Verginella madre bella	c. 41v
		Deh fermate o cieli il moto	c. 42v
		S'io potessi, o mio Dio	c. 44v

Vat. Barb. 4296 (XLVIII, 64), Cartac., sec. XVII, cc. 237, n., a., legatura recente in mezza pergamena.

Cantata *L'Inferno*. Poesia di **Giovanni Lotti**. Seguono frammenti delle cantate: " *Il peccator pentito* „ e " *Giuseppe in Egitto* „.

Precedono le parti per canto; seguono quelle pei singoli stromenti.

Vat. Barb. 4364 (XLVIII, 132), Cartac., sec. XVII, cc. 6, n., a., legatura in pergamena, con fregi e riquadrature in oro, nel centro dei piatti lo stemma dei Barberini.

" Ad Romam ut Deum precetur pro incolumitate Urbani Octavi Pont. Max. Opt. „. Versi elegiaci latini firmati da " **Jacobus de Totis** Rector S. Mariae Griptae pictae „. Com.: " Roma Imperatrix orbis ac potentium „.

La firma del De Totis sta dopo i versi latini, segue la musica, che non saprei dire se sia dello stesso poeta.

Vat. Barb. 4374 (XLVIII, 142), Cartac., sec. XVII, pag. 234, n., a., legatura in pergamena con riquadrature e fregi in oro, stemma dei Barberini sui piatti.

Quando mi chiede amore pag. 1
Or che del sonno ai vaghi augelli p. 11
Io non sapea ch'un'anima gentile p. 15
Ch'io sospiri al vostro foco p. 17
Chi non dice il suo mal p. 19
Di crudo rigore p. 21
Era la cheta notte p. 23
Chi cerca ognor pietà p. 33
Chi ricerca il rio tormento p. 43
Ostinata a miei dolori p. 49
Disperato cor mio p. 45
Che vegg'io se l'alta mole p. 55
Ah dunque è pur vero p. 61
Per immenso sentiero p. 69
Com'appare mentre spira p. 77
Vi par poco occhi tiranni p. 87
Non aspreggi sua catena p. 97
Ch'io pianga o mi quereli p 107
Spera e dura mio core p. 113
Come quel fero ch'a ferir mi vene p. 121
Sol vede il crudel p. 123
E pur lo seguo p. 125
Se nell'uscir di speme p. 127
Dove vai speranza infida p. 135
Chiude quest'occhi il sonno p. 147
Aprì il seno p. 153
O begli occhi che di lume p. 159
Chi in amor lieto si vide p. 169
Se desir del suo desire p. 171
Per esprimer tal tormento p. 173
Ch'io speri e disperi p. 175
Sì, sì datevi pace p. 197
Se al mio ardor non ardete p. 201
S'el mio desìo v'annoia p. 207
S'al mio amor non amate p. 211
Gite, gite dolenti p. 215
Fugga la gioia, fugga il diletto p. 219
Corri, corri alla morte p. 223

Vat. Barb. 4375 (XLVIII, 143), Cartac., sec. XVII, cc. 21, n., a., legatura in pergamena, fregi e riquadrature in oro, stemma dei Barberini sui piatti.

Tu sapesti negando mercè al mio amor c. 1
Il Raggiunto:
E qual mi resta più loco ov'io mi chiuda c. 3
Pur è ver che fiero danno c. 8
Apparve agl'occhi miei c. 10
Già col raggio più possente c. 12

Vat. Barb. 4376 (XLVIII, 144), Cartac., sec. XVII, cc. 220, n., a., legatura in pergamena, fregi e riquadrature in oro, stemma dei Barberini sui piatti.

Dal male il bene, commedia in tre atti e un prologo di Monsignor **Giulio Rospigliosi**, recitata nel teatro Barberino, in occasione delle nozze di D. Maffeo Principe di Palestrina con D.ª Olimpia Giustiniani.

Interlocutori: Donna Leonora, Donna Elvira, Marina serva, D. Diego, D. Fernando, Tabbacco servitore.

Com.: Atto I. Scena 1ª. D.ª Leonora: " Dunque o lieta novella ".

[Musica di **Anton Maria Abbatini**].

Vat. Barb. 4386 (XLVIII, 154), Cartac., sec. XVII, cc. 325, n., a., oblungo, legat. in pergamena.

Chi soffre speri, commedia. Poesia dell'ill.mo Mgr. **Rospigliosi**, posta in

musica dalli sigg. **Virgilio Mazzocchi** e **Marco Marrazzoli**, rappresentata nel teatro Barberino.

Prologo. Com.: Fa goder il prato e risonar la valle.

Vat. Barb. 4388 (XLVIII, 156), Cartac., sec. XVII, cc., n., n., legatura in pergamena.

Il palazzo incantato. Dramma del sig. **Giulio Rospigliosi** che fu poi Clemente IX, posto in musica da N. N. Con sinfonia.

Interlocutori: Pittura, Poesia, Musica.

Com.: Pittura: Vaghi rii perchè andate.

[Il Vat. Barb. 4389 (XLVIII, 157) è copia del precedente].

Arte contemporanea

LA SECONDA SINFONIA (IN *FA MAGGIORE*)

DI GIUSEPPE MARTUCCI

La sinfonia classica e i nostri tempi: ditemi, non vi sembra un contrasto palese?

Ma noi aborriamo le preconcezioni, non vogliamo prevenire giudizî. Sono i fatti che parlano, e quella dei fatti è una grande, una inesorabile morale.

In tutte le arti, in ogni specie d'arte, il segno dell'audacia, il grido della ribellione, l'opera della secessione.

E nella musica, ecco l'ardente, l'insaziabile Germania che ancor suona la campana della rivolta. Wagner è scomparso, Wagner è antico; ma per Wagner e contro di lui viva dunque lo spettro d'una forma, cui egli inneggiò con fuoco d'artista e cuore di amico; viva quella forma che egli difese, solitario ed inerme, che egli incoraggiò e scaldò come una serpe in seno; viva il poema sinfonico, la sintesi logica, la deduzione del suo dramma, l'equivalente possibile delle sue teorie di iconoclasta.

Questo il fatto, la morale inesorabile.

Era la Germania, vent'anni or sono, ancora sepolta fra il carname, già poco polposo e quasi dissanguato, delle sinfonie di Mendelssohn e di Schumann, e un alito fresco spirava pur sempre dal pensiero di Beethoven; tra questi e il monumentale, il gotico Bach, quel popolo, famelico d'arte e di poesia, sapeva ancora godere, quando, senza ineb-briarsene, non voleva semplicemente sorridere tra l'ingenuo Mozart e l'arcaico Haydn. Liszt taceva solitario nelle altezze che non conoscono ponti, quasi ignorato dai più e schernito da una pleiade di ignoti e di incoscienti ancor forse, che s'erano impadroniti delle sale

di musica, il loro agone accademico, la festa giurata delle lor dolci esercitazioni pedisseque. Or quanto mutata da quella, la terra di Wagner e Beethoven! Oggi la giovine Germania musicale si dibatte fra correnti vorticose che pervadono ovunque, tra il tumulto doloroso e grandioso di spiriti intolleranti, autocrati, che appassionano e imperano coll'io assoluto della forza e dell'audacia, fra lotte sorde, incombenti, ed ambizioni sfrenate, indomite, che non conoscono tregua. Oggi la Germania è diventata la terra madre e nutrice al genio della rivolta, del disprezzo e della violenza. La filosofia, un tempo in sì grande onore, è decaduta e derisa; alla virtù del ragionamento e della contemplazione socratica è subentrata l'azione di scatto, che afferra i nervi e preme di un colpo sull'individuo fisico ed intellettuale, abbattendone la volontà, la libertà, il giudizio. Alla tempra del senno, dell'ordine e della saggezza che matura, dispone, elabora, è succeduta l'ansia che dà il tremito, la febbre, la vertigine nevrotica dei fatti strani, precoci, morbosi, dei fatti che lasciano una sigla fonda nei volti allucinati, bramanti il turbine, le piena rapida e dirompente nei nostri polsi di fuoco, fosse per un attimo solo di sensualità acuta e sussultante.

E l'arte che personifica questo stato delle anime nuove, o questo galvanismo dei nervi, è la musica, il suono fatto idea, poesia, forza, dramma, tragedia; è la sua onnipotenza sinfonica, o — come vuole il nome tradizionale — la sinfonia, o meglio ancora, il poema della sinfonia.

Schumann e Brahms dove, con chi e per chi han fatto scuola? Le famose « *Neue Bahnen* » quanto furono in credito, dove hanno prolificato? Sperdute nell'affannosità semi-incosciente de' novelli spiriti, esse han dovuto cedere all'invadenza rumorosa, entusiastica, che di esse trionfa mordendo nelle loro carni. Brahms e Dvorák, due passati, anzi trapassati, due compresi, troppo compresi forse, ma certo condannati dalla rivoluzione: Goldmark, tiepidamente vivo solo nel ricordo di una piccola gente, che lo ha visto perdersi tra l'opera e la sinfonia, e non arriva più a distinguerlo. Gli altri, una falange di mediocri, di soccombenti fra un'esercitazione e l'altra, di cui è smarrita ogni traccia. Lo stesso Rubinstein, lo stesso Tschaikowsky passano tra l'indifferenza. E Liszt indirettamente impera. Vero profeta, egli vede inginocchiati davanti a sè i figli dei suoi derisori. Ma l'intenzione ond'ebber vita e senso i suoi poemi sinfonici, a quali

risultanze è giunta? Destinati, secondo taluni, ad uccidere la sinfonia, ma forse derivati, più che altro, dalla convinzione che la forma di questa toccasse l'esaurimento, la lor voce fu tarda, ma si fece non di meno valere. Liszt morì senza aver visto l'effetto positivo del suo atteggiamento di sinfonista; anzi egli assistette ai trionfi della forma antagonistica. Egli giudicò serenamente la nobile venustà di stile, la forza tecnica e la purezza classica invitta di Brahms; non lo convinse forse l'epigonica e non geniale contrazione di Dvorák, e sperò, nel suo egotismo incurabile, quando vide il Bruckner scendere, con pompa jeratica ed ingenuità d'imitatore, dalle altezze wagneriche a consolarsi con dello *champagne* anacquato. Brahms, Dvorák, Bruckner: ecco i tre nomi che rappresentano gli ultimi sprazzi delle possibilità moderne nell'àmbito del formalismo, con una lenta ma persistente tendenza, nell'ultimo, ad uscirne come un eclettico, senza compromettersi. Brahms poteva restar lontano dall'incombente atmosfera del Wagner; Dvorák meno; Bruckner dovea vegetare alla sua ombra, per poi cadere senza originalità e consegnare la sinfonia, ridotta in brandelli, nelle mani di coloro, che l'opera di Wagner e il poema sinfonico di Liszt aspettavano come il fato aspetta la vittima.

Lo studio del sinfonismo contemporaneo, di questo fenomeno di un'arte raffinata in ogni forma di espressione, non si può circoscrivere entro i confini di una provincia geografica, senza correr pericolo di non comprenderlo. Al presente esso si agita nelle menti fantasiose, irritate, e tra le mani fremebonde dei secessionisti più che altrove; e la secessione, dovunque si manifesti, è opera indiretta di Listz e di Wagner. Wagner è ancora colui che sta alto e fermo in mezzo ad ogni corrente; e s'è cacciato in mezzo anche a questa. Inimitabile nell'opera, egli ha determinato, costretto il nuovo gesto del poema sinfonico: non potendo seguirlo là, si sta origliando la sua formula, la sua parola postuma qui, poichè la sua voce è l'eco che perseguita e raggiunge ineluttabilmente; è l'inevitabile.

Così, in luogo di una sola corrente, nel sinfonismo attuale, se ne hanno due antagonistiche e rivali: o colla forma classica, o col libero tematismo.

Per verità, questo nuovo movimento non è che una conseguenza degli ultimi tentativi di Beethoven. Anch'egli fu rivoluzionario su di sè stesso e comprese l'insufficienza della forma in auge, per l'espres-

sione di nuovi e potenti ideali: essa non li conteneva più. Noi siam quindi giunti alla glorificazione (una modalità iper-moderna) del poema sinfonico, col quale la sinfonia pareva rifiutare ogni tratto d'unione. Ma gli è che oggidì il compositore non si accontenta di affermare il suo nuovo ideale secessionistico in questa libera forma del suo successo, ma vuole infranta ogni legge ritmica e formale nella *suonata* e nella *sinfonia*, in cui egli non vede che il libero riflesso delle sue visioni ideali, il contenuto del suo programma, e intende che tutto vi sia subordinato, costretto, poco importa anche se frammentario o apparentemente illogico. Confessiamo pure che egli ha vinto molti pregiudizi e, primo tra questi, che la sua creazione non abbia condotta e coerenza. Egli ha quindi, della sinfonia, un concetto anti-classico, come forma, ma non come mezzo rappresentativo, un concetto forse bizzarro, specie per l'agglomeramento e la sovrapposizione di particolarità espressive e pittoriche, per le quali essa viene a confondersi col poema sinfonico, pur ostentando di mantenere certe verbali divisioni classicoidi. Composte secondo questo nuovo indirizzo, noi abbiamo le due ultime sinfonie di Gustavo Mahler e la « *Sinfonia domestica* » di Riccardo Strauss.

Quest'ultimo fatto è, in verità, l'importante. Evidentemente è il contenuto che si sovrappone alla forma, la spezza e la modifica: è la inevitabile conseguenza, la sublimazione stessa del principio romantico in conflitto col principio classico. Le denominazioni di *allegro*, *scherzo*, *adagio*, *finale* sono conservate; ma esse non rappresentano più che il conglomerato frammentario, il mosaico di una successione tematica: sono stati d'animo, pitture, richiami, non forme esterne limitate e conchiuse in sè stesse. Quei nomi non sono che i segni, i titoli, le soprascritte di un programma, e potrebbero ancora mutarsi. È infatti ciò che Strauss si deve esser chiesto scrivendo il suo ultimo lavoro, e li ha in realtà cambiati o sia suddivisi in definizioni o parti minori. La nostra immaginativa era diretta per lo addietro da una pratica fissa, si affidava ad una convenzione, e nulla in verità ci dice che essa non possa essere alterata o anche soppressa, pur rimanendo, se proprio occorre una divisione, motivata dal solo fondo poetico o anche da un semplice controllo formale. La « *sinfonia patetica* » di Tschaikowsky lo dimostra.

Brahms, cioè l'indirizzo *con la forma classica*, rappresenta la forza

conservatrice, la deduzione estrema dall'assolutismo tecnico. Strauss, il lavoro tematico, la pluralità dei temi liberi d'accesso, secondo una intenzione momentanea, quasi d'improvvisazione, e il loro richiamo in più tempi, ciò che conferisce alla totalità del lavoro un aspetto di organizzazione libera, l'esponente di una nuova forma in dipendenza assoluta, diretta, dal concetto, la quale accampa per lo meno diritti uguali all'altra consacrata dalla tradizione. Brahms, l'ultimo baluardo, è di già superato. Le partiture di Strauss, in confronto con quelle di Beethoven, saranno discorsi strani e tonanti — come Beethoven stesso era strano per Weber al confronto di Mozart — ma dicono qualche cosa, qualche cosa di insolito e di nuovo: i bisogni dell'uno non son quelli dell'altro. Pare, ma nulla di arbitrario vi è; esse rappresentano il seguito di una rivoluzione che passa i suoi postulati dall'opera alla sinfonia; non si costringe tutto di un colpo la nuova formula nel letto di quest'ultima, ma bisogna adattarvela; potrà esser l'opera di più o meno tempo; ma anche il periodo transitorio ha la sua ragion d'essere e il suo valore. Nessuno oggi sa e vuol presentire le forme di nuove calme, a meno di non essere dell'opinione di quei signori della gran casta, pei quali l'opera d'arte non può, non dev'essere che un ripetuto messaggio.

Ma là dove si vuole e si vuole fortemente, nessuna forma d'arte tenta oggi di far valere il suo nuovo diritto, come la sinfonia. Essa è l'enciclopedismo nella musica, si ritiene buona a tutto, tutti i predicati le vanno; essa è divenuta la più trascendentale delle forme: scuote le sue basi, è musica, filosofia, teatro, oratorio, tutto; l'operista scompare nell'indifferenza, nell'impotenza, e il nuovo sinfonista trionfa; essa si è barricata dietro il poema sinfonico, per cui si voleva distrutta, in questo si rifugia e risorge, come fenice, dalle sue ceneri. Alle forme, in cui non era più possibile la reazione, essa ne ha sostituite altre: son desse capaci di un ideale moderno, di scuotere i nostri sensi intorpiditi, di vincere la nostra paralisi, o sussultano ancora le forme tradizionali alle punte de' nuovi stimoli?

La giovine Germania iperbolizza oggi tutte le sue secolari audacie in un fremito solo ed immenso, nell'impossibilità di ulteriori esperimenti sul passato. *Zarathustra*, *La vita d'un eroe*, *Till Eulenspiegel*, la quintessenza del misticismo, l'epopea di anime lottanti, il richiamo all'umor classico, passato destramente dalla sublimazione del tema-

tismo wagneriano, nella forma ancor più prossima del tematismo tradizionale; la *Sinfonia domestica*, la vivisezione dello schema formalistico, applicato nel nome, colla veste, col sistema che ci diede i *Maestri Cantori* ed i *Nibelungi*. Ecco il grande consumo, il grande estratto di idee e di forme, ecco la protesta, la battaglia, il delirio. — E sia.

In ogni modo, l'essenza di questa modernizzazione della sinfonia è tutta lì: impiego caratteristico di temi conduttori, sbalzati, secondo un piano organico o anche senza, da una estremità all'altra dell'orchestra, i quali presentano una serie di pitture, di disposizioni d'animo, di incidenti, di sensazioni. Legge formale non è che l'ispirazione dell'artista.

Anche la « *Sinfonia domestica* » di Strauss, consiste di quattro tempi: *mosso*, *scherzo*, *adagio* e *finale*, collegati e percorsi dal richiamo dei temi principali; essi sono brevi e non molto elaborato n'è lo sviluppo. La introduzione continua di nuove idee, nei diversi tempi, non pregiudica l'unità organica del lavoro. Lo stesso incidente frammentario, che s'insinua contrastando con una nuova pittura, appare mosso dall'estro momentaneo, come brano di carattere che rompe la successione tematica; non deduce nulla dalla forma o per la forma, ma tende unicamente al significato; mentre il vasto e variato avvicendarsi di disegni, di trovate armoniche, di evoluzioni, ha la vita di un quadro di Rembrandt e di una novella di Dickens. Il *finale*, in ispecie, vive di questa serie ininterrotta di interpolazioni, che tra il nuovo fanno accedere i temi già sentiti: un'ampia e libera forma di *rondò*, che consente la miscela di diversi brani di carattere, la canzone popolare, il corale, la *fuga*. Si può non amare ciò, che, unitamente al già udito, rappresenta forse l'eccessivo, nel principio della comunità tematica, applicato ormai senza legge nè freno; ma la vitalità orchestrale ha tanto fascino di fulgori, di incanti e di contrasti, che interviene, come forza esplicativa, pel reciproco chiarirsi, svolgersi, adattarsi dei temi, quando innalzati sopra il fondo istrumentale, quando sepolti nella sua ricca e fastosa veste, fra un grande conflitto di colori, fra sonorità formidabili, audacie, ingenuità, mosse sarcastiche, seduzioni ed asserzioni. L'idillio di famiglia è diventato la storia dell'anima e della mente dell'artista. Il canovaccio orchestrale riceve questa quantità, questa versatilità di impressioni e le rende

in tante pitture. In simile larghezza di linee e sovrastare di toni è, si direbbe, soltanto la folla, il disordine degli aggruppamenti, se non si fosse ben memori dei temi principali, che tengono unita la tela e riducono le impressioni specifiche ad un tutto omogeneo. Certo la vita è così: quante cose semplici vicino alle intricate, quanto banale misto al sublime, quanta materialità insieme alla poesia; e l'arte non è forse lo specchio della vita? La forma dell'opera d'arte è solo nel rilievo che ha la sostanza: in ogni altro senso essa è infranta. I contorni non esistono o si limitano all'incidente. Un nodo piccante dell'armonia basta per una serie, che può essere la tavolozza di un quadro. La completa denegazione della forma tradizionale si trova in perfetto accordo con il sovvertimento della formula armonica, coll'irritazione continua della fantasia e dell'orecchio, con la vertigine dei sensi, che è quanto in realtà si vuole.

E noi avevamo già più d'uno di questi modelli della nuova accentuistica, nell'àmbito del sinfonismo, che, del resto, non dissente dalla lirica e dall'*opera*; noi dovevamo già sapere che, per comprendere questi programmi del poema sinfonico o della sinfonia, occorre una chiave, poichè il lavoro è fortemente influenzato dal carattere della poesia, quando le due ultime sinfonie di Gustavo Mahler ci hanno precisamente rivoluzionato ancor più le eccentriche modalità dello Strauss.

Mahler si propone forse un programma, ma ci impedisce di afferrarlo, o meglio, ci lascia liberi di immaginarlo a nostro modo. A lui basta una trama, quando tenuissima, quando densa, di temi e frammenti senza estensione, emozioni isolate, piccoli brani di novelle orchestrali, ritmi contorti, incerti, l'antico vicino al nuovo, il sorriso della ingenuità vicino al pensiero lugubre, la giocondità mista a tristezza. I punti di contatto fra Mahler e Strauss sono molti. Mahler, nel rispetto formale, vorrebbe essere nella legalità quando crea medesimamente l'enigma, a meno che anch'egli non tratti la forma del *rondò*, in cui la stessa affinità che essa dimostra colla libera trama tematica, come dissi, lo mette più a posto.

Che questi compositori agiscano senza piano, non si può dire; neppure si smarriscono. Ma l'uditore deve stentare a seguire il filo di un così complicato tessuto e deve sorridere a tratti, affidandosi al cicaleccio di un piccolo gruppo d'istrumenti. La minore arditezza del

Mahler, in passato, era stata causa, per molti, di inferiorità; nella sua quinta sinfonia egli ha voluto prendersi una rivincita, accumulando tutti i contrassegni della bizzarria istrumentale, sciogliendo ed agitando tutte le forme all'ennesima potenza, e ribadendo la più forte antitesi colla classicità. Egli ha accolto le forze sinfoniche antagonistiche, la marcia funebre, la violenza continua della tempesta, il *ländler* che tiene allo scherzo, l'adagietto semplice ed umano, il *finale* grottesco.

Queste anomalie cessano di apparir tali per chi ha il coraggio e la serenità di meditare sulle evoluzioni di una forma d'arte. È soltanto l'abitudine che fa credere alla stabilità: il riflesso dei tempi e dei fenomeni, che si manifestano in altri campi della cultura, serve a spiegarsele. Non si deve dire che la melodia sia rinnegata da chi sa ancora comporre temi col sentimento, la forza d'attrattiva e la resistenza del Mahler. Il contenuto dei suoi *tempi* è veramente poetico, emozionale, talvolta pur anche geniale; nei limiti della variazione egli può ancora comporre ciò che è meraviglioso, pur considerato nella sua deduzione da Strauss, il *finale* di questa sua ultima sinfonia. Mahler ha fatto di una cantica per voce di soprano la parte estrema della sinfonia che antecede. Poca cosa. Busoni, nel *finale* del suo nuovo concerto per orchestra e pianoforte, ha introdotto un coro a quattro voci d'uomini. Ancora meno. E *l'inno alla gioia* di Beethoven?

Noi vogliamo serenamente, senza disprezzo e senza idolatrie, guardare in faccia a questa secessione, che, fra le sue convulsioni ditirambiche, fra i suoi errori, se così voglionsi dire, cova un così tormentoso desiderio di nuovo, tanta poesia, tanta energia d'impulsi verso l'ineffabile, l'inaudito, l'ignoto.

E la suggestione ha trascinato altri più giovani o similmente disposti per attitudini. Anche nella *suonata* l'estrinsecazione ambita di nuove idealità fa sì che la forma sia costantemente deviata e si corra incontro all'inaspettato nell'armonia e nel ritmo, nella ricerca affannosa dell'incidente strano, vibrante, che acuisce, compiace, contrasta e turba tutto il nostro essere sensitivo. I voli audaci dell'immaginazione e le sottili nervosità del sentire essendo unica legge, hanno fissato il momento individuale, suggestivo pel compositore, e sono le stimmate di secessionisti quali Max Reger e Luigi Thuille.

Però, se la tecnica astratta reclama una soverchia importanza nel

Reger dalle suonate per organo, in colui che dal Bach, su cui poggiava di peso, s'è ora distolto per darsi ad una corsa pazzesca fra lo strano e l'imponderabile, l'istessa tecnica riesce non di meno ad individuare un tipo, per chi consideri questo musicista quale autore della suonata in *do maggiore* per violino e pianoforte. Sono estensioni ed anomalie enormi in cui ripara il concetto della ribellione. L'orizzonte sensibile della musica è abbandonato; essa fa l'effetto di una pittura tonale bizzarramente trapunta, in cui è più ricerca di singolarità elementali che vera arte. Essa è compulsata, tormentata, onde spiarne gli sforzi ed i contorcimenti che propulsano aspetti nuovi, possibilità insospettate, crudi e snervanti, onde saziare tutte le voglie, tutte le pretese che s'aggrappano alle sue maniere realmente o apparentemente inorganiche, saltuarie e pungenti. Il fondo rimane sempre l'inestinta sete dello strano, dell'inafferrabile.

Luigi Thuille rivela subito, nell' indole schematica dei temi, le sue tendenze. La suonata in *mi minore* per violino e pianoforte è una decisa dichiarazione di guerra alla reazione classica. Più chiaro e comprensibile del Reger, egli, come questi, non teme tuttavia di smarrirsi anche fra i più complicati labirinti della forma e della modulazione, ma vi si agita fra mezzo, lanciando idee, scandendo ritmi, che blandiscono e conquidono senza forti scosse.

Ecco i tempi, ed ecco il focolare della secessione. Chi parla di forma è in arretrato, è un antico, nè più nè meno che una quantità trascurabile e trascurata. Il momento è strano ed ha il suo lato patologico forse; ma l' impero del momento, in tutto che s'agita e vive, ha il suo valore, e così anche nell'arte. Chi si sente di condannarlo lo chiama il periodo del barocco; noi non ci sentiamo da tanto; ci basta avvertirlo: per giudicarlo c'è qualche cosa di meglio e di più sicuro, il tempo, che non mancherà di mettere le cose a posto.

La Francia non segue con molto calore il movimento secessionista tedesco. Anzi tutto, un altro campo, in cui la messe è maggiore, distoglie i musicisti dalla sinfonia: l'*opera* ha fissato tradizione, base, orizzonti all'attività dei compositori. Ma la sinfonia non trema per questo: è vitale e ardisce il suo gesto nuovo e fidente. Cesare Franck, un debole derivato di Berlioz, non ha avuto seguaci. Franck fu un formalista arido, che si propose di dare al suo sinfonismo una vernice

classico-romantica spalmata sopra una contenenza mistica poco rivoltosa e molto meditativa. La sua sinfonia in *re minore* non è che l'espressione del cachettico nella musica.

Su questa via sembrava muovere e procedere l'ibrido e vuoto D'Indy, quando d'un tratto egli ci spense ogni dubbio sulle sue intenzioni innovatrici, mediante un prodotto di naturale coartazione: la sua sinfonia in *si bemolle*.

Ognun conosce le piccole altezze cui giunge il volo di Saint-Säens, un musicista senza genio e senza gusto, ma che ha fatto carriera racconciando ora il banale, ora il discreto degli altri, senza mai darci una nota del proprio. Vi sono sempre mezzi disponibili per arrivare a quelle altezze, ed egli, tarpate che furon, l'ali, ne ha fatto uso ed abuso col calcolo di un uomo che ama la propria salute ed ha facile la transazione con qualunque partito o razza. E l'uomo è l'artista non c'è che dire.

Lo strano solitario musicista della ribellione è Claudio Debussy. Egli, nell'*Après-midi d'une faune*, rivelò, tutto d'un tratto, una personalità interessante e a parte. Egli personifica la negazione di qualunque rapporto colla sensazione musicale accettata, il riconoscimento dell'unico diritto alla poesia, come la creatrice, l'esponente della sua propria forma. Tutto sta nel sentire con siffatte impressioni, con tale poesia delle cose, che esse non sono esprimibili coi mezzi comuni agli altri. Egli non fa parte di nessuna scuola. *Pelléas et Mélisande* non è un'aberrazione, ma la conseguenza, e forse neppure l'estrema, di una parola che ha attraversato i tempi dagli Elleni a noi. È una musica, un'arte, la sua, che ci afferra, ci scuote e non ci lascia. E si può dire che questo acuto desiderio dell'entusiastico inaudito l'arte glielo riconosce e legittima, colmandolo dei suoi doni più cari: la sincerità, il sentimento, la libertà.

L'intonazione patetica generale, che è la forma unica, a cui s'inchina l'opera della rivoluzione in Germania ed in Francia, ha fatto di Edoardo Elgar il prototipo del ribelle inglese. L'impressionista, che si vale di curiosità frammentarie, spunta in ogni tratto della sua cantata biblica *Gli Apostoli* e della sua *ouverture* « *In the South* »: domani verrà l'attesa sinfonia, e noi vedremo il meriggio di questo giorno di già sì promettente in sull'alba, che si decora di vivide tinte. Elgar non si cura di uno sviluppo logico, nel senso for-

male, fissandosi dal punto di vista di Strauss, Mahler e Debussy, ma tende al sinfonico stile, movendosi in un mosaico alquanto carico di forme. Ciò che vale anche per lui, è un riflesso romantico-meditativo della fantasia sperduta in combinazioni armoniche ed istrumentali, un lembo di cielo solare descritto con una melodia indigena o di indigene apparenze, con una pennellata di colore, più che un ossequio qualsiasi alla prestanza, ai disegni della linea formale.

Ancora non si può stabilire un tipo a questo anti-formalismo istintivo, che, nella musica, vive e pulsa dovunque, più o meno avvertito, dalle rozze taverne dei neofiti alle eccelse torri degli imperanti; ma da un complesso di effetti, che si manifestano con tali caratteri invadenti, non può l'animo dell'artista non ricevere una forte e indelebile impressione.

La parola d'ordine è: soddisfare l'assetata curiosità del pubblico. La musica, se non è, deve apparire l'estro momentaneo, e le sue figure tenere il contrasto della semplicità emotiva colla passione che costringe e fa fremere. Le sue vibrazioni debbono stendersi dalla diversione del sarcasmo alle furie della tragedia. La sigla dell'opera d'arte è questo mosaico di forme, in cui morde l'avidità del sentimento. Per quanto anarcoide, quest'arte non sdegna di patteggiare con le possibilità della forma reazionaria; anzi la fa servire benissimo ai proprî scopi sotto il pretesto di certe coincidenze esteriori, mentre nell'*opera* iper-moderna i sinfonisti hanno trovato il motivo, il postulato che essi sfruttano. Dunque essi hanno accaparrato il meglio ed ora ne curano l'amalgama. Essi hanno conduttato caratteri ed effetti, e, dai contatti tra forme e fisionomie disparate, stanno desumendo, estraendo, ciò che costituisce la sensazione suprema, cioè l'opera d'arte ridotta ad un nembo di vapori, ad un pulviscolo di atomi, al conflitto degli elementi in lotta. E questa è l'arte nuova che deve vincere ed aggiogare. Essa è che getta la sua sfida a tutto l'esistito fin'ora, viola tutto inflessibilmente, vi assale rovente nei nervi e vi uccide la volontà, coll'illusione di esprimere sensazioni nuove e rappresentare nuovi ideali.

È in tale condizione di cose che un italiano, Giuseppe Martucci, lancia al pubblico la sua nuova sinfonia, scritta nell'àmbito delle più pure forme classiche. Non avevo io motivo di chiedere se non sembrasse un tal fatto, in ragion di tempi, un contrasto palese?

Ad ogni modo, noi non abbiamo voluto nasconderci lo stato della produzione sinfonica in Europa, nel momento di dover raccogliere il nostro interesse sull'opera d'arte di un sinfonista italiano; poichè è fra il vivido fuoco di questi atteggiamenti d'arte, che la sinfonia in Italia si annuncia per farsi valere.

*
* *

Lontani dalle frasi, dai voli lirici e da qualunque specie di esagerazioni, noi siamo costantemente rimandati nel campo della speculazione positiva, per la quale giudichiamo delle necessità e del valore di un'apparizione artistica, della sua maniera di essere e delle sue motivazioni.

Il sinfonista italiano si trova al punto di vista formale. Non ci sorprende. Che consumo ha fatto la nostra coltura musicale, il nostro pubblico, di musica classica sinfonica? Cinquant'anni addietro essa era pressochè sconosciuta; da trent'anni datano i primi tentativi; nella coltura dei giovani essa è entrata solo da poco; per la maggioranza essa è arte ancor giovanissima e di poca presa.

Anche nelle arti le nazioni hanno il loro fato storico e bisogna rassegnarsi.

Giuseppe Martucci è un solitario sereno e fermo nella sua fede ai principî della tradizione classica. Egli non ignora il movimento della secessione contemporanea, ma questo non lo tange. Non solo egli conserva intatta la sua fede nella vitalità della forma classica, ma questa, secondo i suoi convincimenti, rappresenta la suprema necessità della musica assoluta: tanto che, alla distanza di anni, egli ha, con assoluto rigore, vie più marcata la sua posizione di austero formalista, ossequente, attaccato, come mai, alla tradizione.

Egli non si è permesso una sola variante alla forma della sinfonia di Beethoven: ha voluto che l'espressione della sua individualità artistica roteasse nell'àmbito di quella forma. Sprezzante del facile successo, non lo spaventano le vie battute; egli non rimuove ostacoli, ma li affronta tutti, nessuno eccettuato, col vigore, col coraggio che gli viene dalla sua fede.

Con questo però non bisogna credere che il Martucci, rispetto alla concezione, alla sostanza artistica, sia rimasto stazionario o abbia fatto un passo indietro. Tutto il contrario. Ben compreso del valore

concettuale moderno, egli ha chiarificato quanto nell'espressione era ancor coinvolto e talora complicato. Il suo ideale d'artista appare più sensibilmente libero, con maggior scioltezza e facilità, man mano che nel compositore s'è accresciuto il potere dell'espressione. Ecco perchè noi vediamo così franca la sua vena e così serena l'arte sua. Quest'arte e questa vena si sono precisamente aggiustate nel magistero della forma.

La ricerca del Martucci si affida all'assistenza della forma classica, di cui egli ha maturo il senso, e se ne alimenta forse; la sua individualità vive là dentro; si determinano per essa nuove forze, più precisi, più netti contorni alle sue idee; più sincero e famigliare n'esce il rapporto fra la lor sostanza e la forma d'arte. La grandiosità alquanto voluta, pensata, il carattere monumentale, magniloquente della sinfonia in *re minore*, ha ceduto alla spontaneità fresca, che sdegna apparenze e si orienta subito e naturalmente tra facili coerenze, compresa senza sforzo nella sua corsa attraverso la bellezza. L'accordo fra la sostanza musicale e la forma, ch'ella sceglie per apparir chiara ed intesa, si è fatto così completo ed efficace, che io non esito a credere la sinfonia in *fa* ben altrimenti equilibrata, chiara e piacevole, in confronto all'altra precedente, l'unica, fra le opere del Martucci, colla quale essa possa misurarsi.

Martucci non è un ribelle, un innovatore, nè un eclettico, nè un irrequieto: non bisogna pretendere da lui ciò che non è nel suo temperamento; ma giudicare si deve la sua opera d'arte secondo la sigla classica che egli ha voluto imprimervi, secondo tutta la grande, immutabile coscienza che lo ha guidato ad ogni passo.

E anche per un'altra qualità bisogna giudicarlo, che altamente lo onora: per il sentimento italiano, che è in questa sua musica dal principio alla fine, nella melodia, nel senso finissimo della modulazione e nella veste istrumentale.

Un musicista italiano, dunque, ha parlato la nostra più pura lingua; un musicista italiano non ha più bisogno di domandare il parentado all'arte, all'espressione, alle modalità straniere, per appalesarsi un sinfonista ed essere giudicato all'altezza del suo còmpito e compreso; egli ha soltanto da esprimersi come la sua natura l'ha destinato e lo vuole. E questo primo nostro sinfonista italiano, noi proviamo il più alto compiacimento nel dirlo, è Giuseppe Martucci. Attraverso

i quattro tempi della sua sinfonia, non un concetto che non sia semplice, elegante senza raffinatezza, melodico nella nostra perspicua linea italiana. Tutto vi scorre fluente fra grande e vera nobiltà di sentimento, il sentimento proprio all'indole nostra, alla nostra maniera d'intuire, di dipingere, di sottolineare. La ritmica stessa ha una singolare propulsione di carattere e di effetto in ogni pagina: il senso di ordine e di equilibrio, che può essere sprezzato ed è forse rovinoso per chi non senta italianamente, è tanto più fecondo di chiara percezione, tanto più lusinghevole per noi, che abbiamo innato il sentimento della forma; e, lo sappian bene coloro, che oggi vanno a ricercar solo singolarità e stranezze, essa non infrena la bellezza d'arte, l'attraenza dell'istrumentazione, il calore della melodia, quando questa sgorghi libera dall'anima piena, entusiastica, esultante; essa non inceppa l'interesse, l'evoluzione naturale delle idee, la loro vivacità, il loro pathos; ma tutto essa aiuta a dichiararsi con leggiadria e franchezza, e, in grazia della bella forma d'arte, l'inafferrabile di qualche intenzione del compositore d'altra volta, oggi è il naturale e compreso.

Martucci, lo abbiamo premesso, non accetta l'estensione odierna data a un sinfonismo che ha illimitata, infranta, la forma; gli anelli della tradizione classica egli li vede fino a un certo punto, fino a Brahms, poi non li scorge più. Sappiamo che nulla impedirà di aggiungerne di nuovi; ma il Martucci non può gittarsi fra audacie non sentite. Egli resta l'esponente della potenzialità della forma classica, perseguìta con uno slancio ed una individualità ormai propria e sicura, formata di entusiasmo e di alto conoscimento. La sua nuova sinfonia, oltre che una bell'opera d'arte, è, per ciò anche, un bell'esempio di quella forza cosciente, che elabora e produce per un'eccelsa meta, ritornando all'Italia, anche nella musica istrumentale, il proprio decoro, il proprio rispetto, l'onor vero di madre e cultrice della musica tutta, che merita questo nome.

In punto alla struttura di ogni singolo tempo, mai si vide nel Martucci un così scrupoloso ossequio alla tradizione, anzi al fatto beethoveniano, per modo da non ammettere neppur l'ombra dell'equivoco. Il primo tempo contiene la ripresa, dopo l'esposizione de' suoi due temi: lo *scherzo* pure ammette il ritornello al pari del *trio*; come conclusione, il compositore fa uso della *coda*: l'*adagio* è scritto

in omaggio alla più semplice legge della bipartizione; il *finale* ha la forma di *rondò*.

Quanto alla disposizione delle tonalità, il maggior attaccamento si nota alle prescrizioni che fan legge ne' classici: toni relativi succedono agli originali: anche forse per dare ai concetti la maggior perspicuità possibile, nessuna deviazione, nessuna licenza, ma tutto nella linea dei sommi maestri.

Questa semplicità di costruzione estremamente legalitaria è fatta per evitare ostacoli o ne crea forse? Non vogliamo decidere. D'altronde non siam qui per misurare il valore di un'opera d'arte dalla qualità e dal numero delle difficoltà superate. Sol questo diremo che una tale aderenza alla semplicità formale originaria, in cui tanta opera del genio fu versata, questo canavaccio così ricco di esempî e di ricordi sublimi, e di cui molti, a ragione, diffidano, persuade solo quando vi si concilii la spontaneità espressiva necessaria e la individualità della sostanza. E, nel caso presente, tali requisiti non si possono negare. La presunta originalità, che si fa valere col continuo aggregare frammenti, spezzare linee, col modulare irrequieto e saltuario, a sorpresa, a scatto, è tal cosa che il buon gusto del Martucci non consente.

Del resto noi non abbiamo la missione di vedere degli esercitanti in questo o quell'indirizzo d'arte, ma quella di vedere degli artisti; nè essi nè l'opera loro possiam foggiare in un modo o l'altro o desiderare che a nostro arbitrio fosse foggiata; ma dobbiamo considerarla quale essa è, osservare se essa realizza il proprio ideale. E questo possiam dire dell'opera del Martucci fortunatamente con tanta maggior certezza, in quanto le impressioni chiare, ricevute all'audizione, sono corroborate dalla prova dei fatti.

Se si potesse qui lasciar la parola alla sola musica, noi non stenteremmo ad ammettere di aver trovato il solo mezzo per presentare degnamente il valore dell'opera d'arte, cioè senza commenti di sorta. Ma siccome ciò non è possibile, dobbiamo accompagnare il nostro sunto da qualche aggiunta esplicativa. Le nostre osservazioni non saranno che guida al lettore e tratti d'unione fra le parti di un lavoro, che è così interessante e complesso pel criterio del tecnico, quanto è facile e perspicuo per il semplice uditore.

***

Io ho sempre involontariamente, istintivamente pensato che l'importanza di un'opera d'arte sia, in gran parte, determinata dal grado di spontaneità con cui l'artista ne annuncia il carattere, in un getto, in una impressione che vi coglie all'istante, vi conquide e vi trascina a conoscere sempre maggiormente, avanti avanti, tutto ciò che completerà, rinforzerà, collegherà le prime sensazioni provate. Non è questione di preconcetti, ma di forme della bellezza, che si rivelano all'anima e vi incidono l'indimenticabile.

L'impressione, onde si manifesta il carattere nella nuova creazione del Martucci, nel suo annunciarsi, è così pronta, si dichiara con tanta facilità e scioltezza, dispone l'animo nostro in tanto favore di consentimento, di simpatia, che diventa direttiva non per una parte, ma per tutto il lavoro, come totalità organica. Così che mi succedeva, sentendo annunciarsi il *rondò* finale di questa sinfonia, di comprendere come egli non fosse che il sovvenire di una nota altrimenti fervida e pulsante carezzata più innanzi, la sua integrazione naturale e logica, la fine di una novella, in cui i fatti s'erano succeduti e svolti, lasciandoci contemplare, conciliati, la nostra povera vita di ansie e di pochi piaceri. Io sentiva quel ritmo incalzante insieme al ricordo del primo quadro sinfonico, quando, sulla mite scossa dei primi suoni, si delineava il pensiero determinante la nota patetica di tutto il lavoro.

Non fosse che per questa qualità del tutto suggestiva, io dovrei subito accorgermi che l'opera d'arte mi avvince, mi tiene e posso comprenderla e gustarla. E così io mi sentiva pur dentro me stesso scintillare la fiamma di dolci e meste bizzarrie, quando i motti scherzevoli volevan cambiar scena al racconto; io me ne compiacevo forse meno, ma mi divertivo di più. Mi pareva di conoscere una nuova poesia della vita agreste: prima le impressioni della natura che risorge, si rinnovella, si colora, rafforza le sue energie, ingigantisce e configura le sue bellezze fresche e ridenti: poi la nota ilare e gaia degli umani che han sentito la vita, la sua parte libera e sana, e come si rammarican del lontano disperdersi di dolci carezze, di visioni gradite, di sogni e di ricordi. Meno mi conciliava, in questa disposizione dell'animo, il carattere meditativo ed austero di un'altra

parte del quadro sinfonico; poichè essa mi sembrava una veste troppo fastosa, una troppo ampia cornice, una nobiltà signoreggiante, tiranneggiante talora, e, debbo dirlo? quasi un contrasto voluto, gettato là di contro a sensazioni opposte; talchè una nota flebile, ingenua, gentile, che vi serpeggiava per lo mezzo, mi riesciva di gran conforto all'anima quasi adontata, quasi malata, per tanto incombere di grandiosità ingiustificate, non armonizzanti, terrifiche e tragiche sin anco.

L'autore sorriderà per questa specie di programma che io applico all'opera sua fatta essenzialmente di musica. Ma io tento di viverci con le impressioni mie, e dall'opera d'arte io ho sempre cercato involontariamente, ond'esserne commosso, di estrinsecare la visione artistica, che è importante quanto il resto, se non è l'importante. La semplicità, con cui essa si annuncia nel nuovo lavoro del Martucci, oltre che decisiva per il godimento che se ne può avere, è un ben notevole progresso nella sua maniera di sentire e nel suo stile; l'unità che essa mantiene è ben un pregio singolare dell'arte, che si eleva al di sopra dell'usato; l'impiego dei mezzi più spontanei ed efficaci è ben determinante, persuasivo, impulsivo pel sentir nostro; è per questi contributi che il nostro interesse si raccoglie, si sveglia e si feconda; e, sotto questo aspetto, per me il confronto della creazione attuale coll'altra che la precede di parecchi anni, la sinfonia in *re minore,* si allontana dalla mente e svanisce. Giuseppe Martucci ha dimenticato il solco industre nella via degli epigoni; egli ha dimenticato un'intonazione grave, voluta e di riflesso, per un quadro naturale e spontaneo dell'anima sua d'artista, e fra mezzo a molto sapere, a un sapere anche più profondo, ha velato l'arte, appalesandone tutta la poesia. Or quando l'arte a questo giunge, essa tocca certo il suo fine. E noi italiani, che all'arte miriamo per esserne deliziati e commossi forse più che ogni altro popolo possa, e con facoltà e qualità che ci appartengono e distinguono, noi, italiani, ritroviamo in Giuseppe Martucci l'artista, che parla a noi con gli stessi nostri sentimenti. Quando l'artista così può esprimersi libero, incosciente, fuor d'ogni influsso modificativo della sua vera personalità, segno è che l'arte sua è matura. Or di questa maturità può, in un secondo processo, in una ulteriore prova tutta oggettiva, darsi una dimostrazione per altro modo efficace ed interessante. Questo la critica non deve dispregiare, ma deve altamente riconoscere come

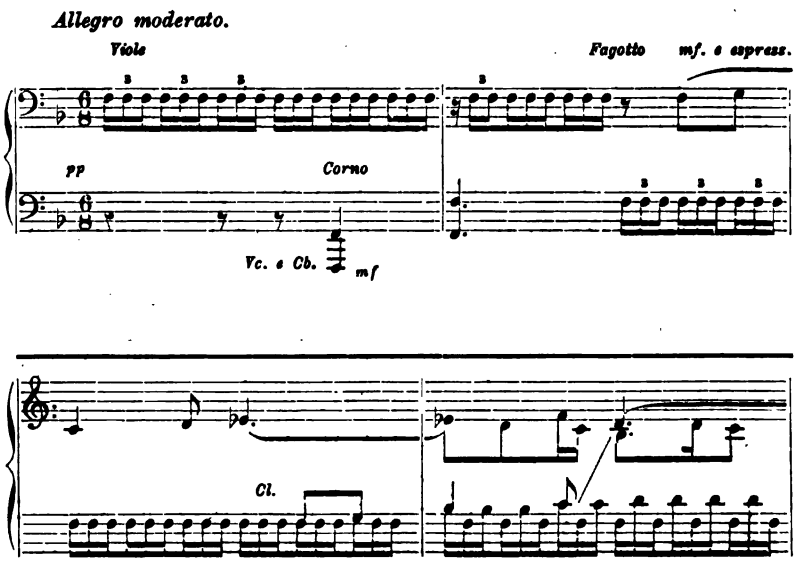
giustificato dal senso di rettitudine e di verità cui si improntano le opinioni, se esse per avventura hanno da valere qualche cosa.

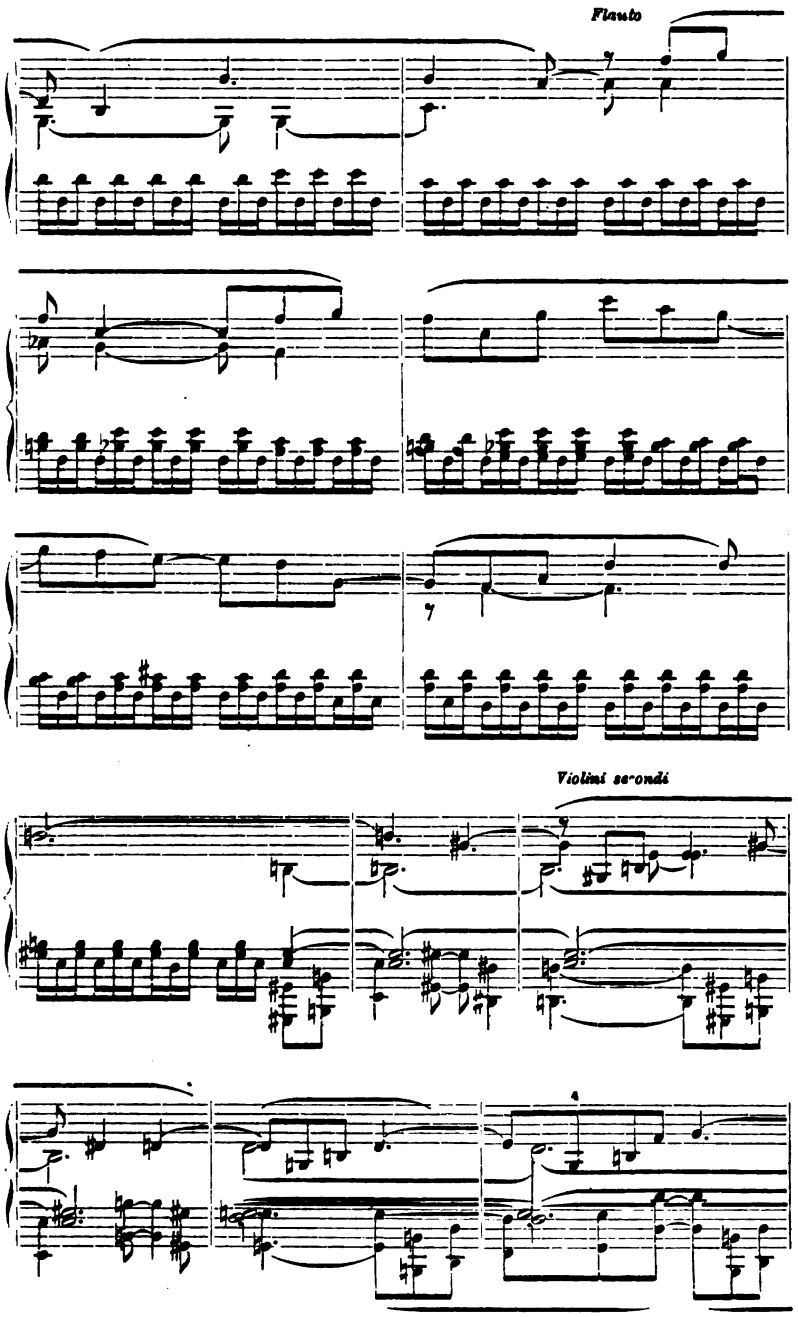
Sia or dunque un rapido sguardo all'opera d'arte, quale dovrà intenderla non più il solo critico d'impressione, ma il competente conoscitore.

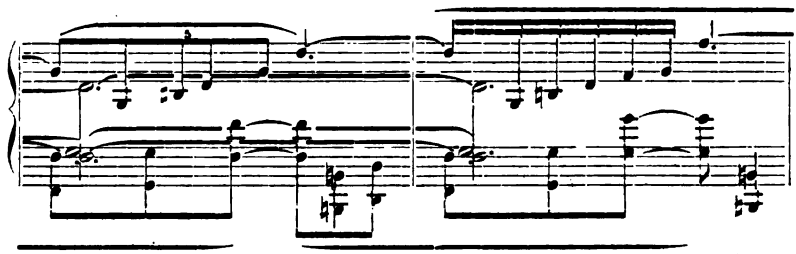
***

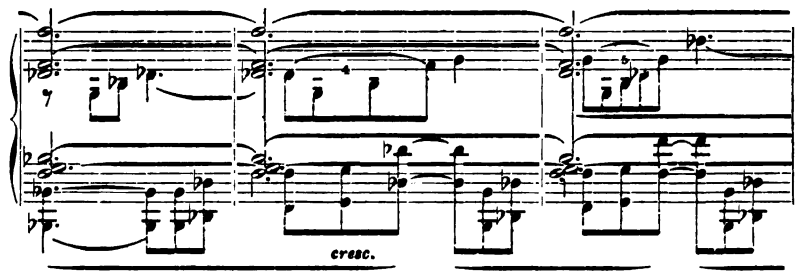
È per la distesa di fila dense e leggere che comincia ad aggirarsi la rapida spola del tema. Egli, con improvviso scatto e poi quasi inavvertito, si forma insinuandosi, quieto ma deciso, senza arresti, senza titubanze, in una corsa dall'alto al basso, da un capo all'altro dell'orchestra, come un rincorrersi, un incalzarsi di onde or lievi or turgide, come un'eco di voci or prossime or lontane, rilevando le parti migliori e più pronte di sè, aprendosi man mano un passaggio e dichiarandosi, in fine, integro e lieto nella sua solennità agreste, sciolto ormai da ogni limite, da ogni freno.

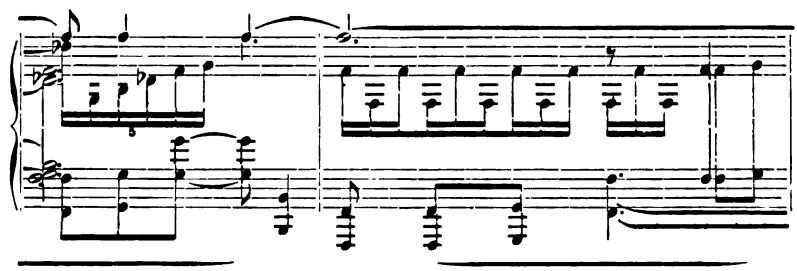
È all'inizio di questa sinfonia, così semplice, lievemente nervoso, che bisogna attendere, per osservare con quanta schiettezza di arte si manifesta, chiara e sentita, l'idea madre del primo tempo.

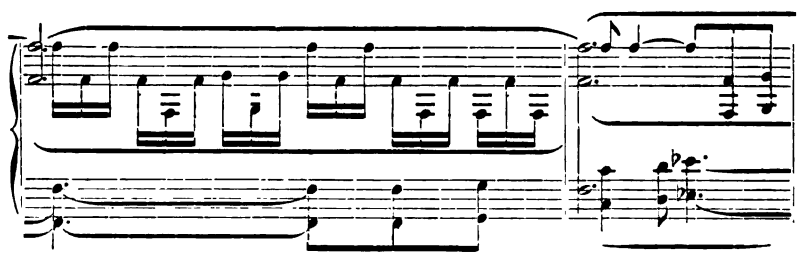


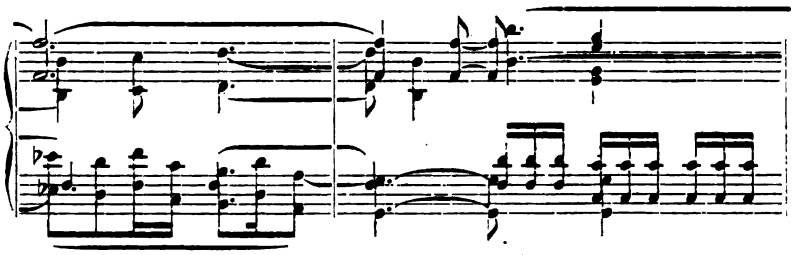

Flauto
Violini secondi

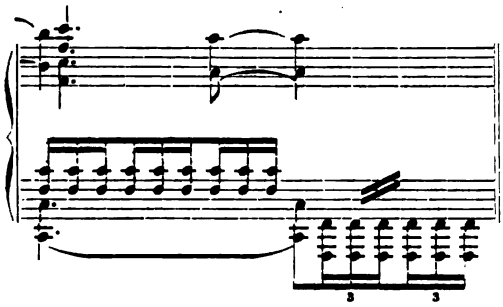



cresc.

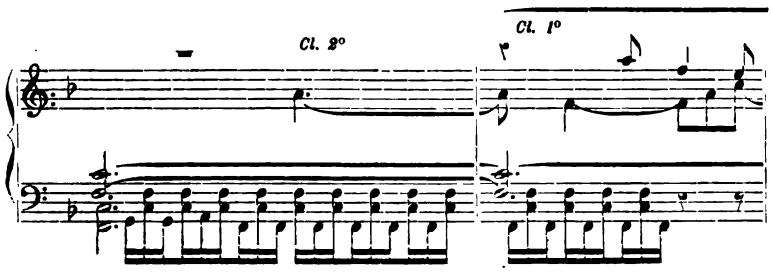


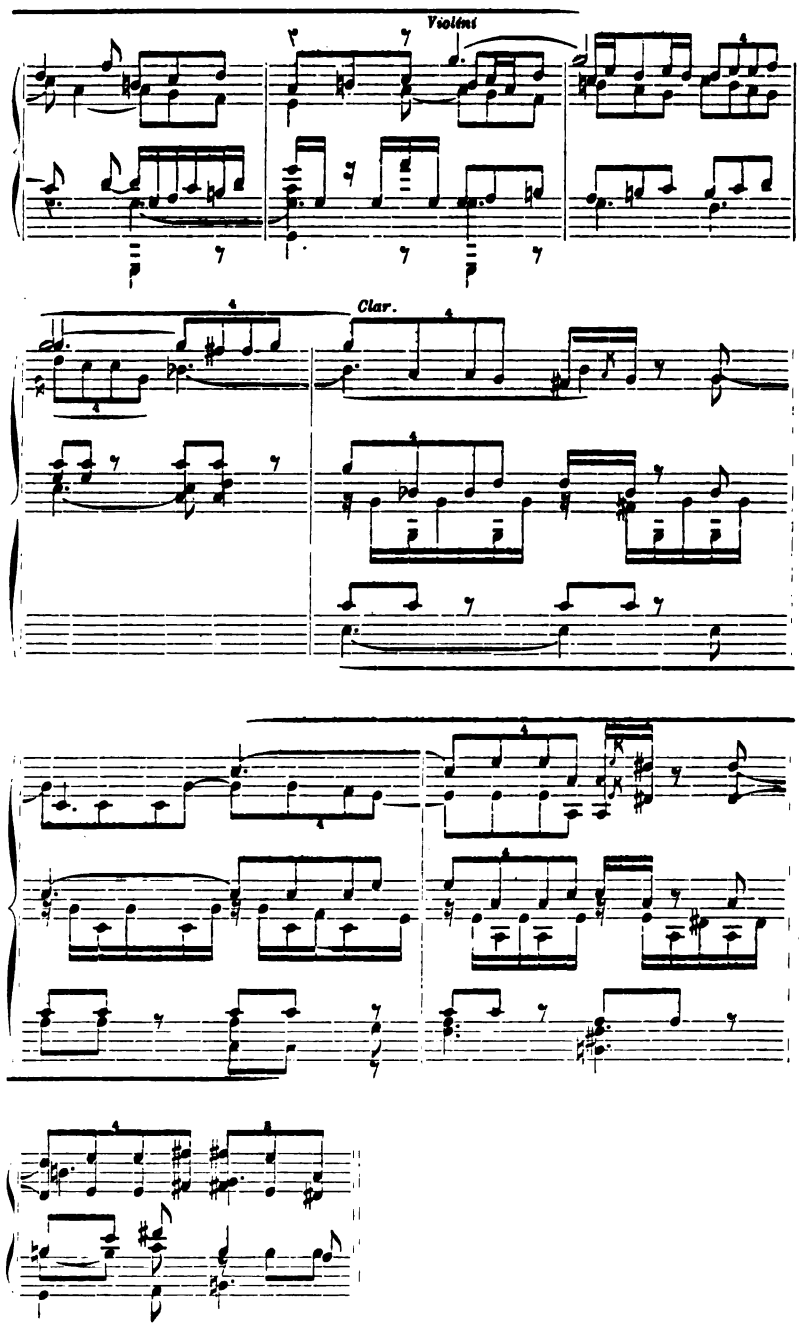






Talora, riudendo questo felice impostarsi del tema, io mi son chiesto se più valga la sua sostanza o la concisione fatta d'arte finissima, ond'egli si manifesta e dà adito al tranquillo colloquio, in cui entra, nuovo elemento di sentimentale eleganza, il secondo tema. L'atmosfera ritorna tutta in calma, piena di una mite blandizie. Alla rude energia dell'attacco originario, che l'eco ripete come un monito, rispondono voci allettevoli formanti un lieve contrasto, il risorgere di una quiete temprata, nobile e cattivante, mentre va sussurrando, quasi ronzìo di api armoniose, ciò che sembra la nota inframmettente e diversiva.

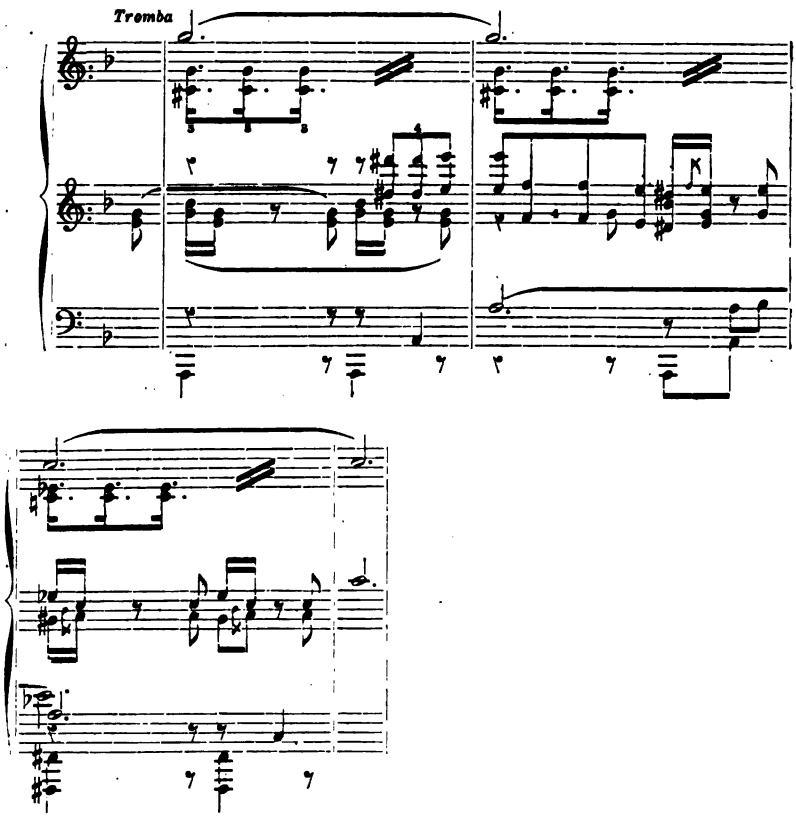



Violini
Clar.

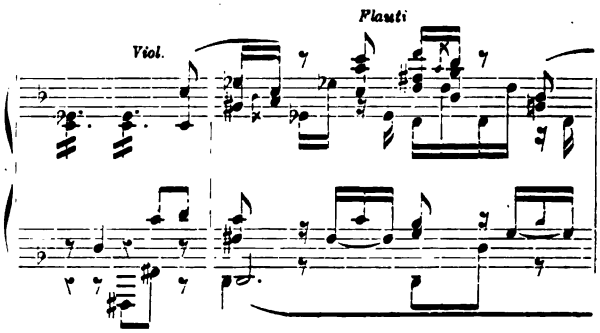
Lo sviluppo dei temi, ossia la parte che concerne gli episodî, è valsa sempre come la prova del fuoco per ogni sinfonista di valore. Penetrare nelle recondite particolarità costruttive, studiarne un'apparenza nuova ed interessante, scorgere un possibile intreccio dei motivi, scoprire le modalità del loro rincorrersi, incontrarsi, contrastarsi; fare che n'esca un amalgama, un insieme di idee e di suoni, il riflesso potente di un organismo solido e preciso, tenuto col freno dell'arte che non ne discopra il lavoro denso, ma ne procuri un effetto ammaliante; ecco quel che può essere la poesia di una giornata o la sudata fatica di molte e molte meditazioni, di tentativi e di ripetute varianti. E però questa è un'arte grande, fortunosa e piena di soddisfazioni. La mente scopre rapporti di ogni specie, naturali in un prodotto dell'ispirazione, man mano che il lavoro procede, ingigantisce, si addensa di forme; le evoluzioni sorprendono, rinvigoriscono, miglioran l'aspetto dei temi, dan rilievo alle figure, alle idee subordinate, e talora anche da dettagli minimi, sorgono, scolpite dalle mani di un abile, di un geniale artefice, configurazioni sorprendenti per gusto, plastica e sentimento.

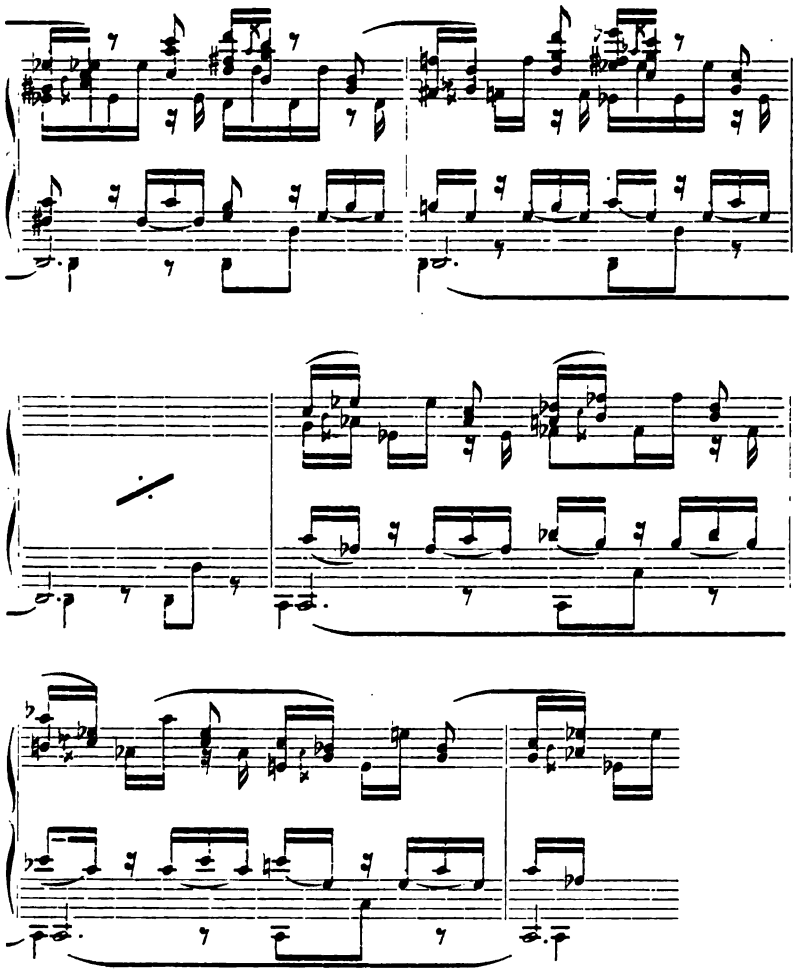
Questo io pensava ascoltando la parte episodica del primo tempo, in cui ho sentito affermarsi una vitalità quando potente quando delicata, come un sogno di poesia e di pace, quando trascorsa da una vena patetica, e tutto ciò ottenuto con mezzi semplicissimi, con l'arte che dà alle coincidenze ed all'intreccio le apparenze della cosa riuscita di getto.

La parte episodica è, per me, anzitutto interessante nella conseguenza di un piccolo dettaglio, che si annuncia al suo inizio, quando, presso la finale dell'un tema, l'altro è rincorso dalla mossa energica del motivo principale, pure lasciando inframmettersi un dettaglio, che prenderà poscia un aspetto melodico graziosissimo, una progressione nuova e piccante, destinata a formare una delle pagine più poetiche di questo primo tempo. E l'inizio episodico è rappresentato dal passo seguente:



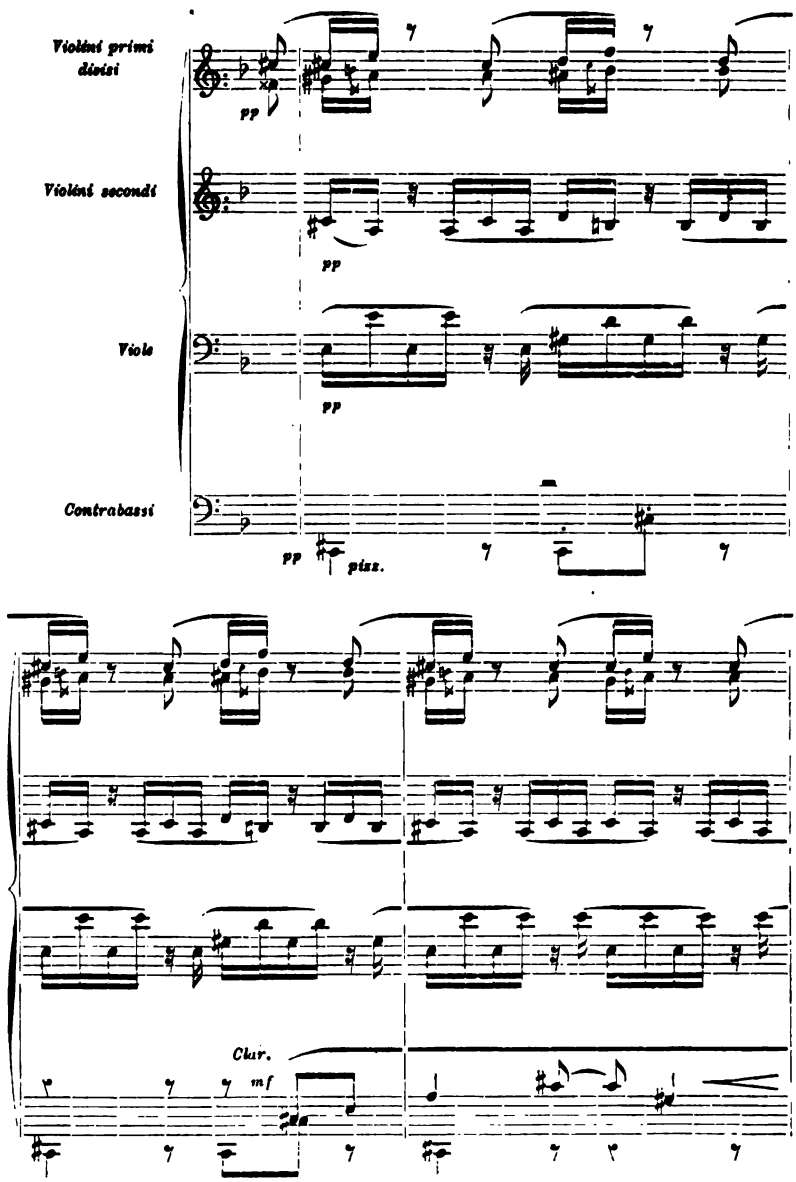
Or dunque, da quella particolarità quasi insensibile, il compositore ha saputo derivare la bella pagina di poesia. Noi sentiamo questo dolce abbandono, non calmo, non libero d'ansie, come sfogo di cuori che palpitano in segreto, fra un lontano desiderio di azzurro e di ignoto, in cui l'anima è gittata naturalmente, senz'affettazione, senz'avvedersene.

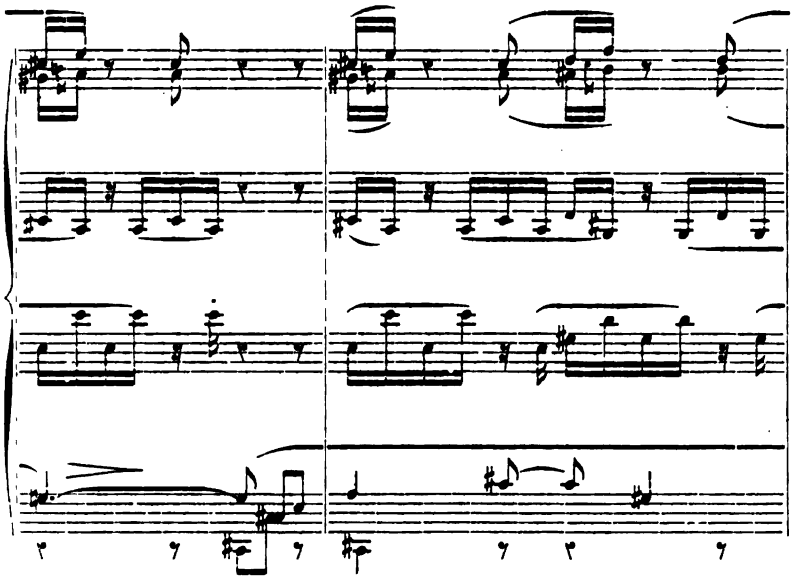


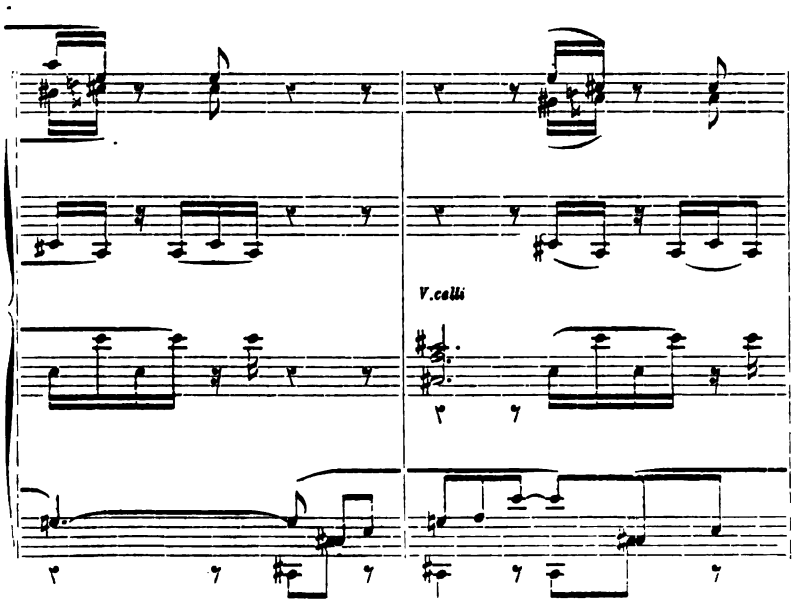


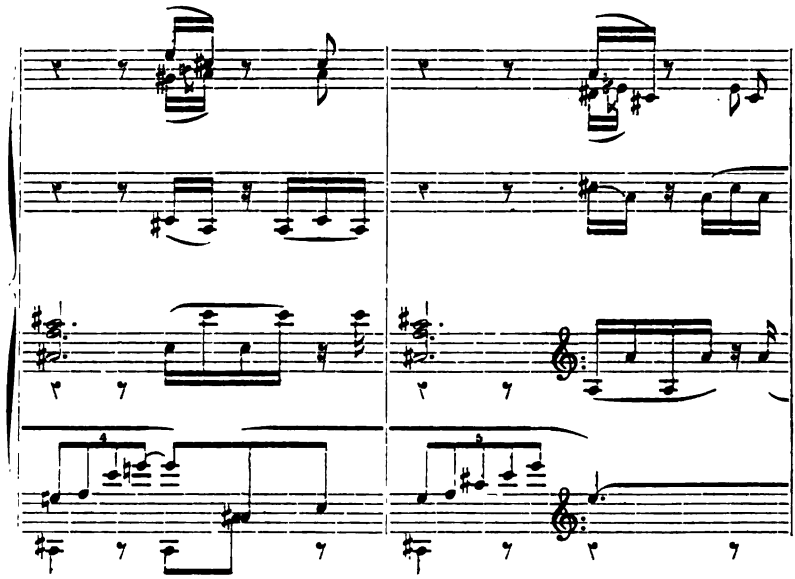
C'è in questo brano, che io non posso che accennare sgraziatamente mutilato, una espressione dubitativa, flebile e seducente insieme, quale credo la parola difficilmente possa esprimere: il tema par soffocare a tratti, e poscia uno sfolgorio di ori e di incanti sembra vincere la tremolante intonazione, incerta, inacutita; finchè tutto deve cedere a poco a poco e svanire sotto l'imperioso cenno del motivo dominante, che si afferma, dopo lotte impari, come in un trionfo sereno e doloroso d'altre memorie. Il motivo ha presa, le sue onde di fiamma si fan sempre più vicine, le sue spire s'allungano, il suo

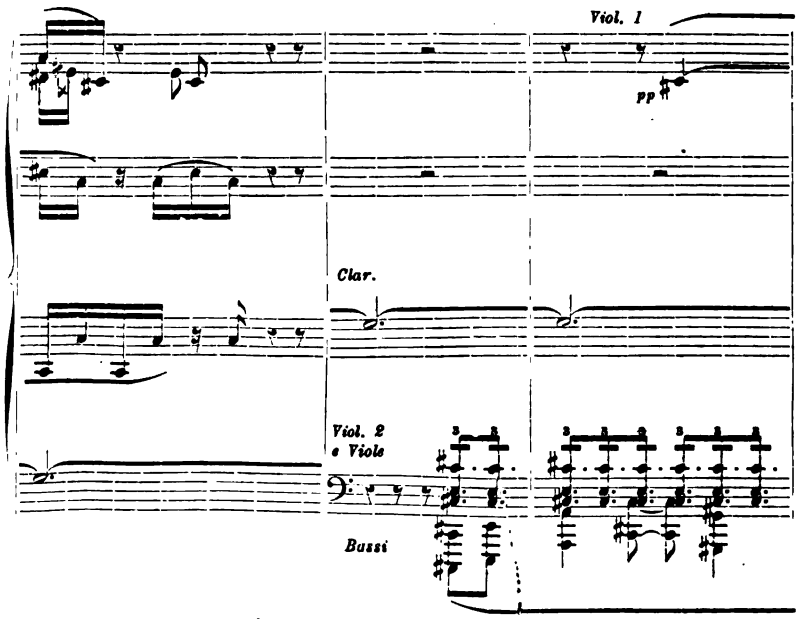
alito è per prorompere ed offuscare, i suoi ondeggiamenti incombono, le parti si aggruppano e si urtano, e noi sentiamo nei nostri nervi battere una forza stringente, ineluttabile, qualche cosa di galvanico, che ci irrita e domina senza possibilità di reazione.

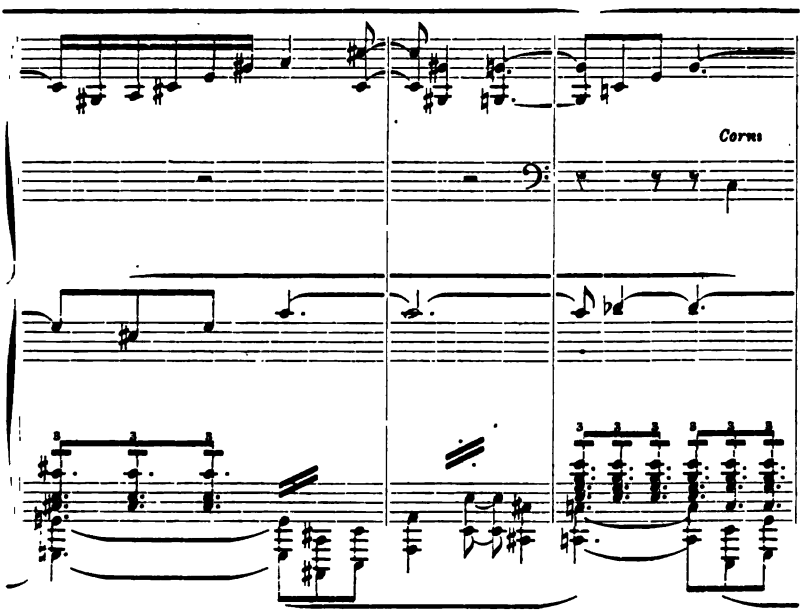


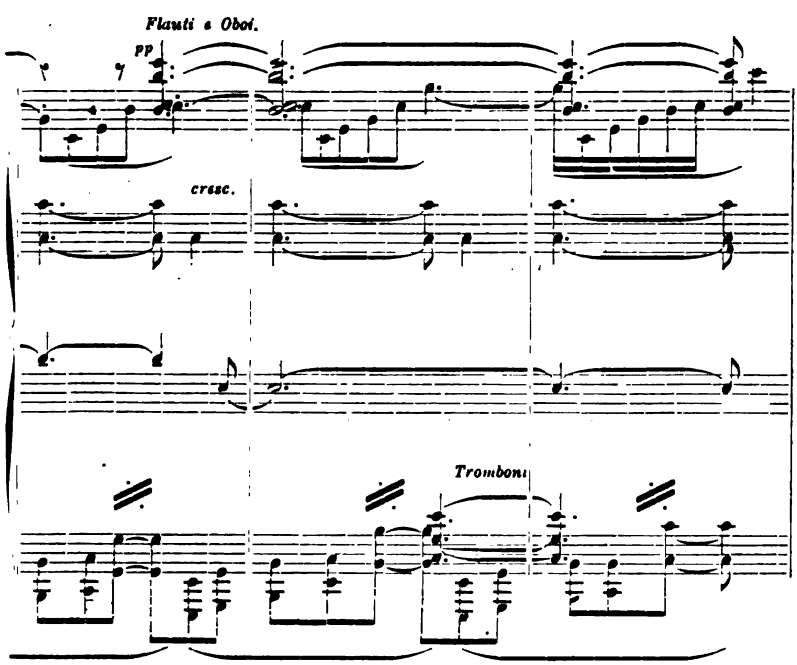



V.celli

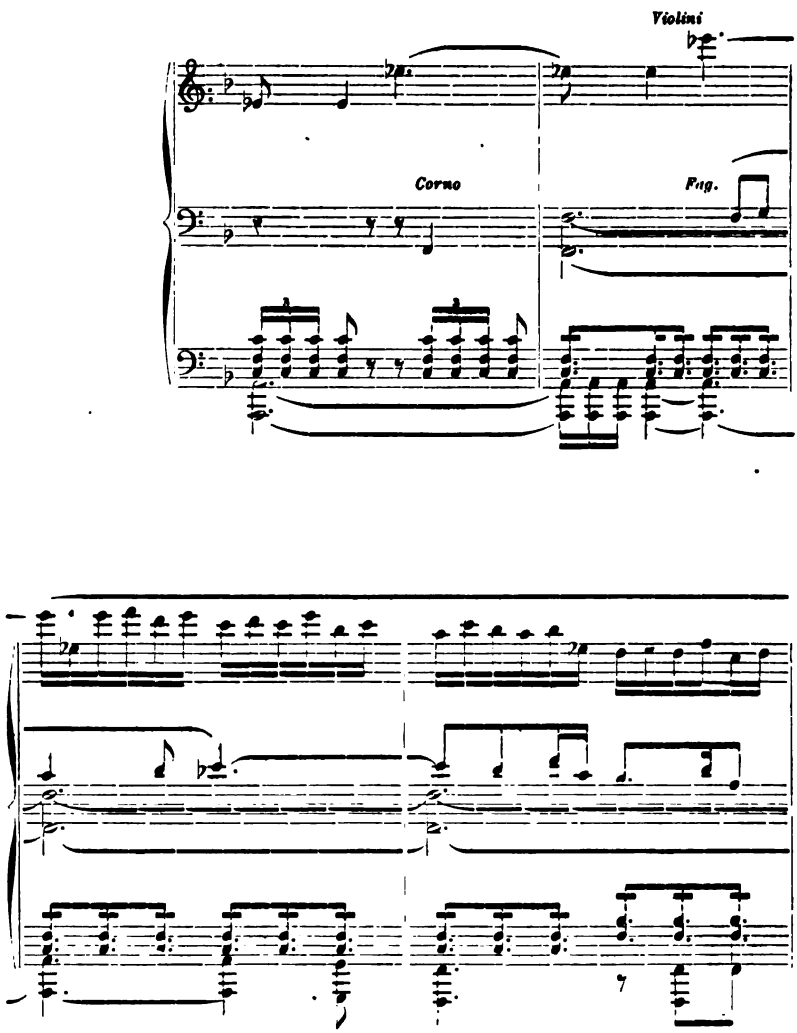


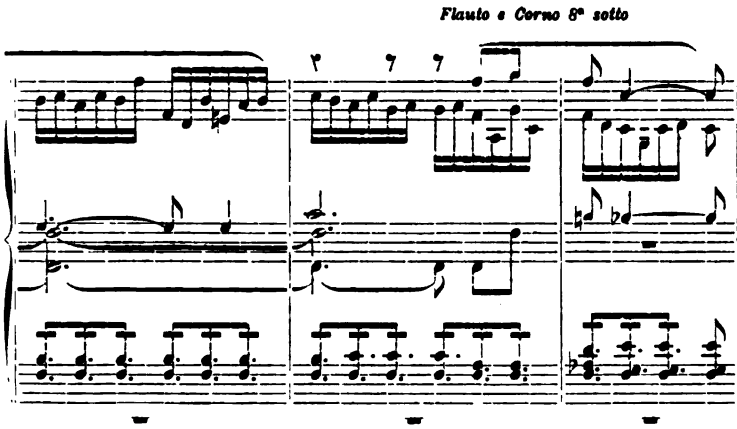

Viol. 1
pp
Clar.
Viol. 2
e Viole
Bassi


Corni


Flauti e Oboi.
pp
cresc.
Tromboni

Questa tensione non può durare che brevemente. In fatti è l'attimo che fugge, e tutto ormai ci dice che il tema, nella sua mite e sciolta forma originale, nel suo linguaggio calmo e sfrondato delle ardite ed eccitanti conquiste, ritorna a noi con la parola leggiadra del suo tipo e della sua pace. Un'ampia linea sinuosa, e la voce memore si dichiara fra un arcobaleno di suoni, un inno alla quiete dei luoghi selvosi, in sul meriggio d'estate.

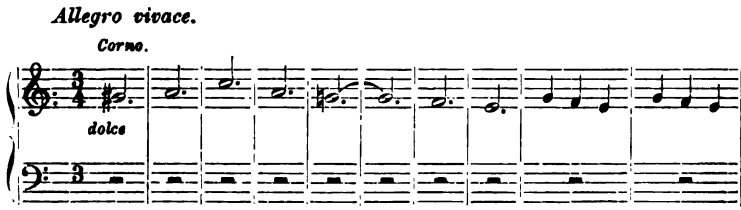


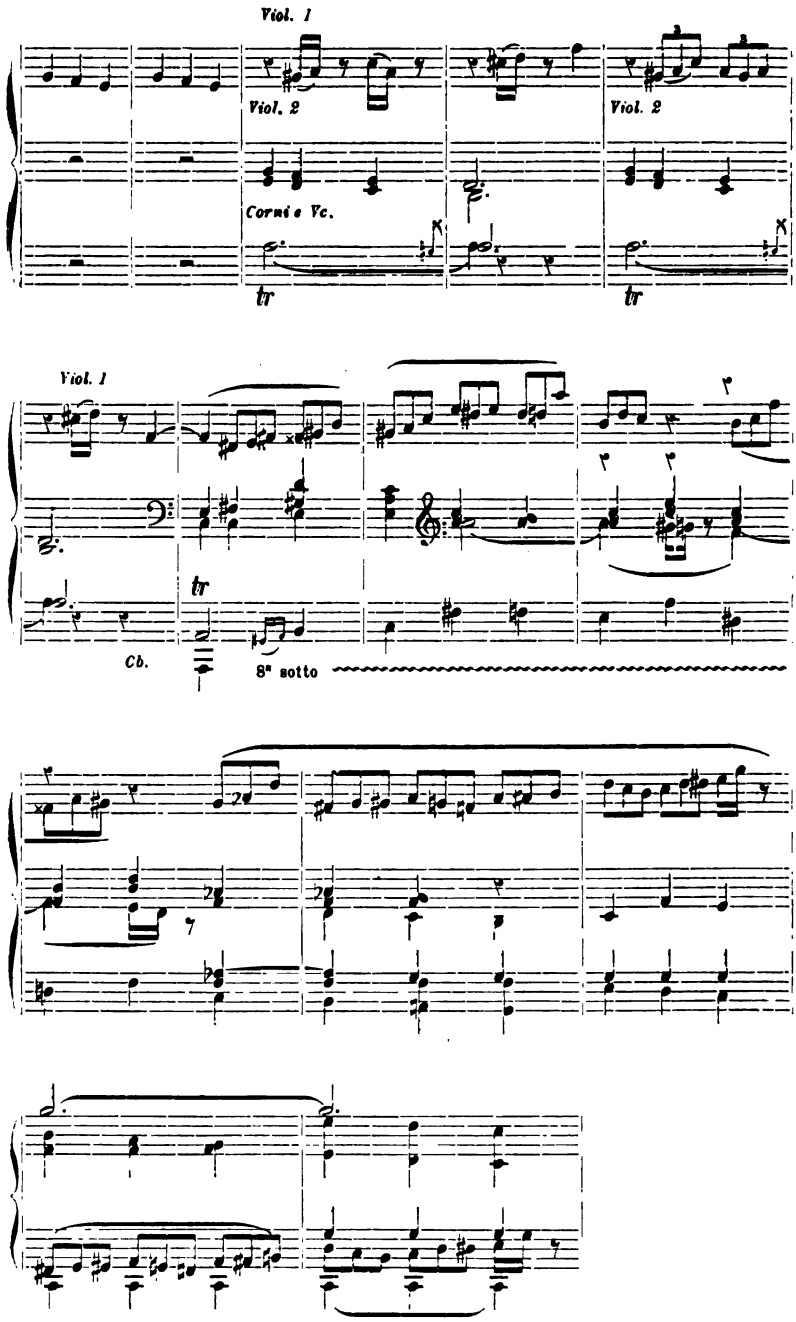


***

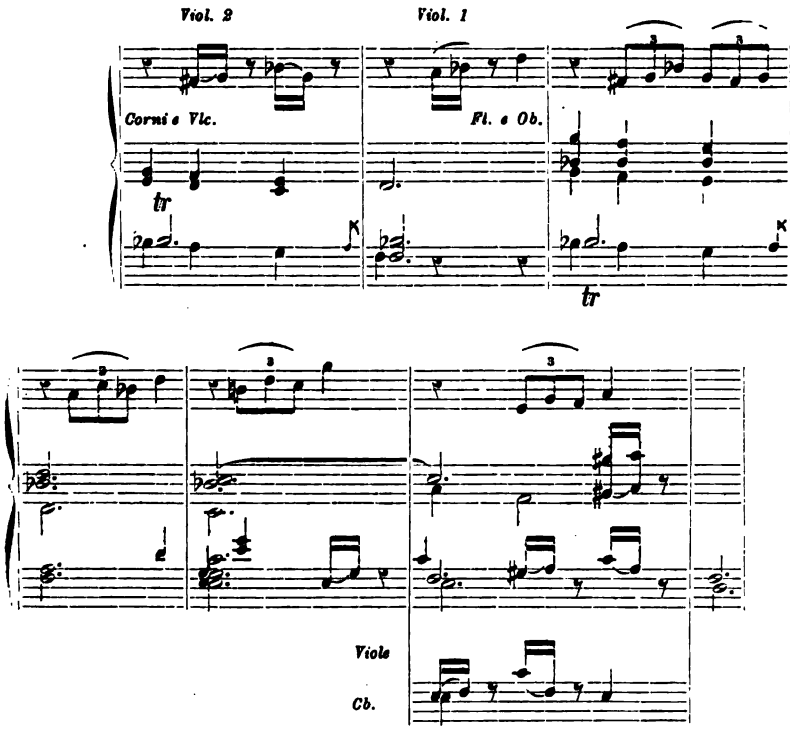
Anche scrivendo lo *scherzo*, il Martucci è stato dominato dall'idea di non decampare un sol momento dalla linea de' classici. Le parti in cui egli lo ha diviso, sono così decise, proporzionali e ricorrenti, da non lasciar adito alla minima divagazione.

La relazione fra il carattere dello *scherzo* e quello del primo tempo non è trascurata: noi risentiamo l'agreste semplicità nel modesto squillare del corno, che s'incapriccia scherzosamente sulle ultime tre note, e queste daranno il tono all'idea del nuovo quadro. È il corno delle alpi che ci invita ad una veglia gioconda, una scena villica, un convegno ove si danza la canzone favorita. Il raduno è lieto, ma non rumoroso; la sua letizia è calma e velata nel sentimento; dalle svelte figure qualche cosa traspare che serpeggia e fa eco nei cuori;



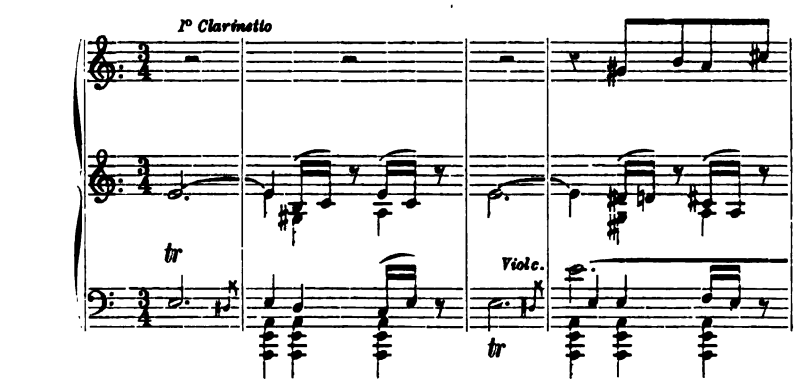

Viol. 1
Viol. 2
Viol. 2
Corni e Vc.
tr
tr
Viol. 1
tr
Cb.
8ª sotto

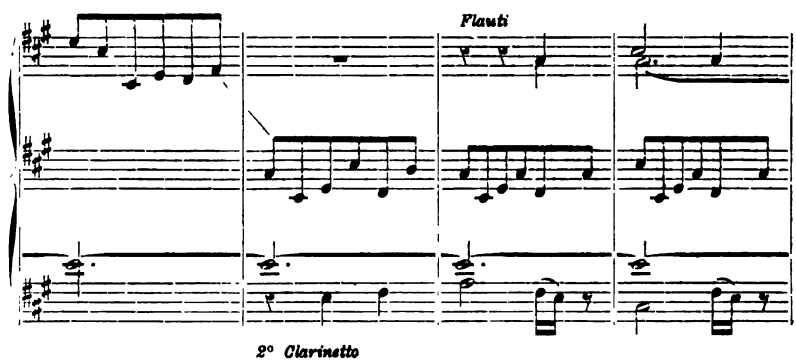
brano, questo, che si completa, si varia di una forma ulteriore. La figura tematica dei violini, raggirantesi prima sull'ottuso suon dei corni, che si arrestava in una improvvisa sospensione, fermata quasi di colpo dal rimbrotto dei bassi, riprende il suo volo, vivace, ardita, sulla chiarificata linea degli oboi, restituente l'aspetto novello, più vivo e colorito del tema,

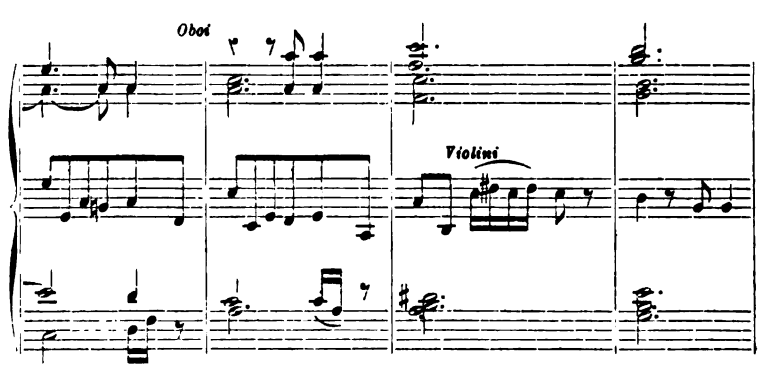


in cui noi osserviamo l'antecedente sospensione tonale riconfermata in un nuovo timbro di suoni. Noi non dobbiamo dimenticarla: la musica, e specie la musica pura, vive di queste, a primo apparire, indifferenti particolarità, la cui essenza non si rivela che poi, nel corso dello sviluppo sinfonico, quasi embrioni di individualità che si vengono maturando, delineando, nel deflusso delle forme. Ciò che noi abbiam visto succedere nel primo tempo, si ripete, in tal caso, per nuova forza d'immagini, a cagione di nuovi intenti espressivi, nella seconda parte dello *scherzo*, allorchè alla premessa della piccola figura antecedente

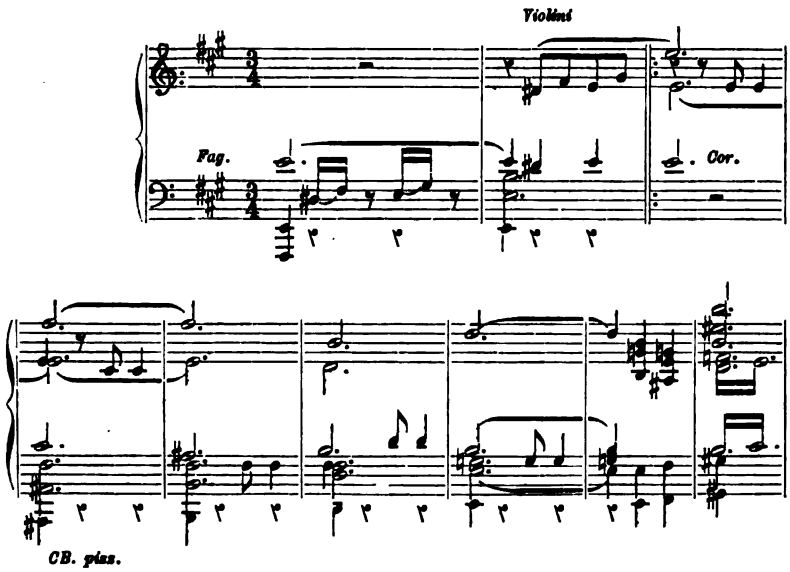
nè anche il bell'aggruppamento istrumentale, che ha sapore di cornamusa, può sottrarsi, vale a dire, in quel mutuo appoggio che l'un de' clarinetti presta alla dolce melisma dell'altro.



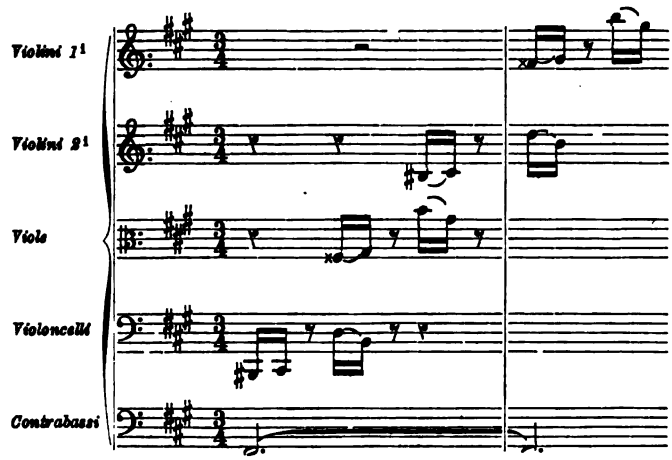




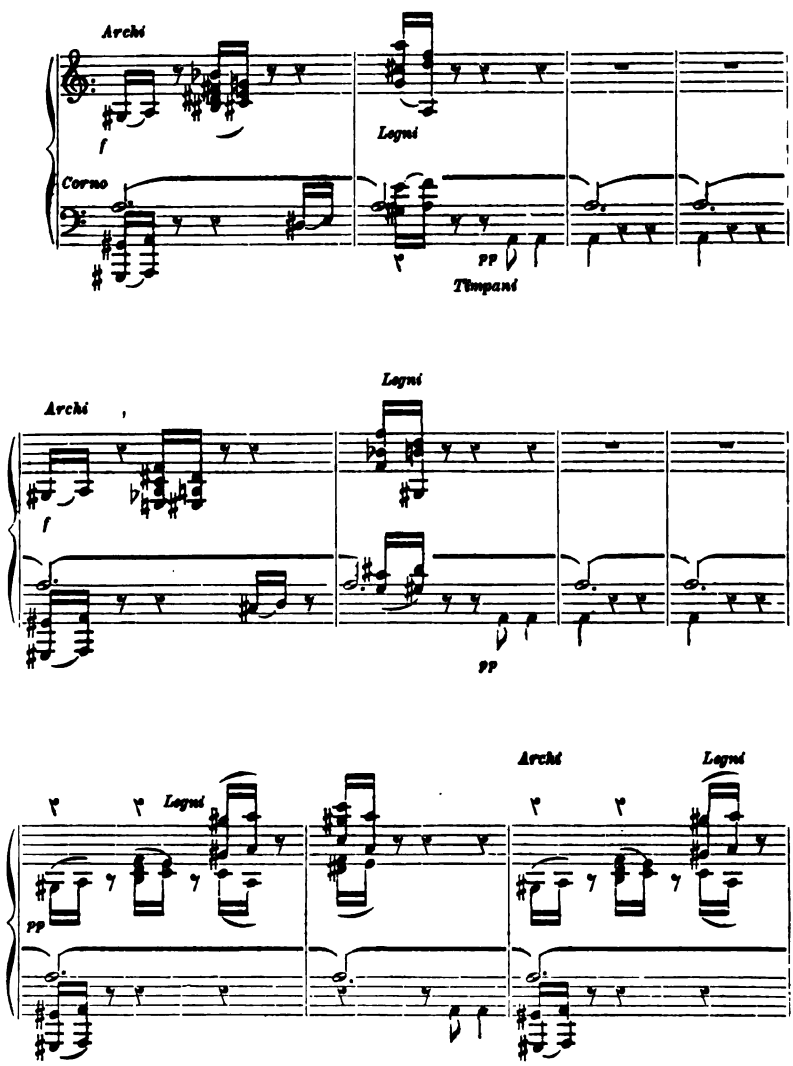
E noi così, passando dalla forma apodittica del *trio*, che è tutta una dolce cantilena vivamente ritmata dal classico ritmo dei corni,

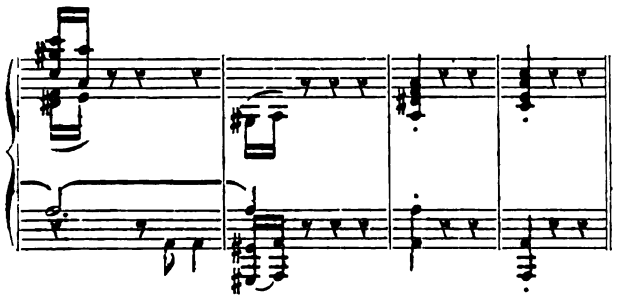


tocchiam subito con mano le conseguenze di quella nostra attenta osservazione, con la quale valutiamo il significato di figure detratte o ricomposte sempre con logica aderenza al tema, come ad esempio questa:



e ci confortiamo di comprendere giustamente la chiusa dello *scherzo*, in cui la bella unità sentimentale ed organica è ancor rappresentata dal pedale del corno, rammemorante intonazione e carattere, e dalla figura tematica che, sommessamente deplorando, dopo due sibili acuti, dà termine ad una scena in realtà vissuta nella tela parlante dei suoni.





Il vero sostrato tematico di questo *scherzo* è tutta opera degli strumenti a fiato: ciò è curioso, ma in ciò riposa anche il suo carattere essenziale. Esso richiede d'esser suonato con molto spirito, ma io non mi troverei giammai a mio agio là dove mancasse il sentimento.

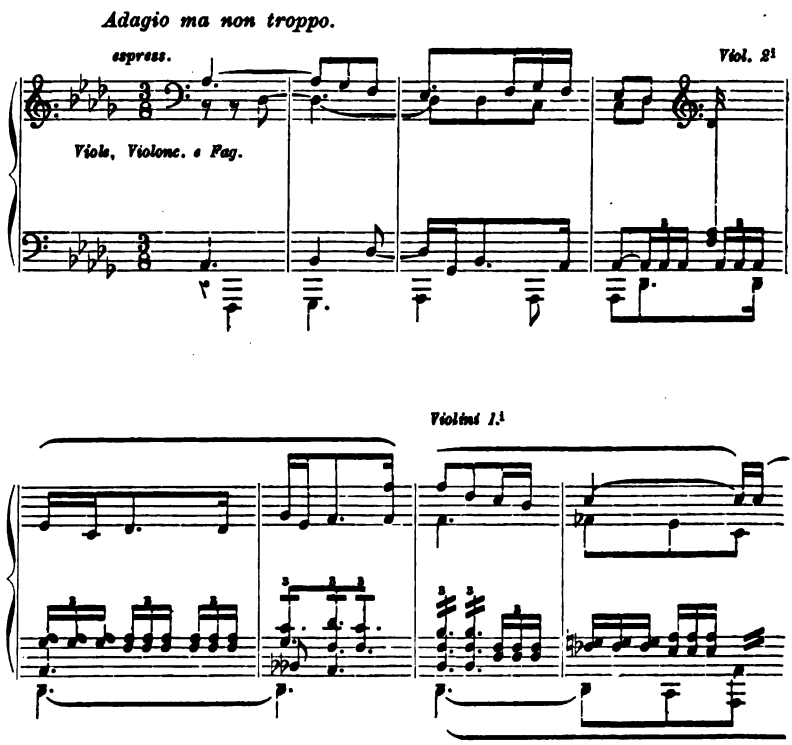
***

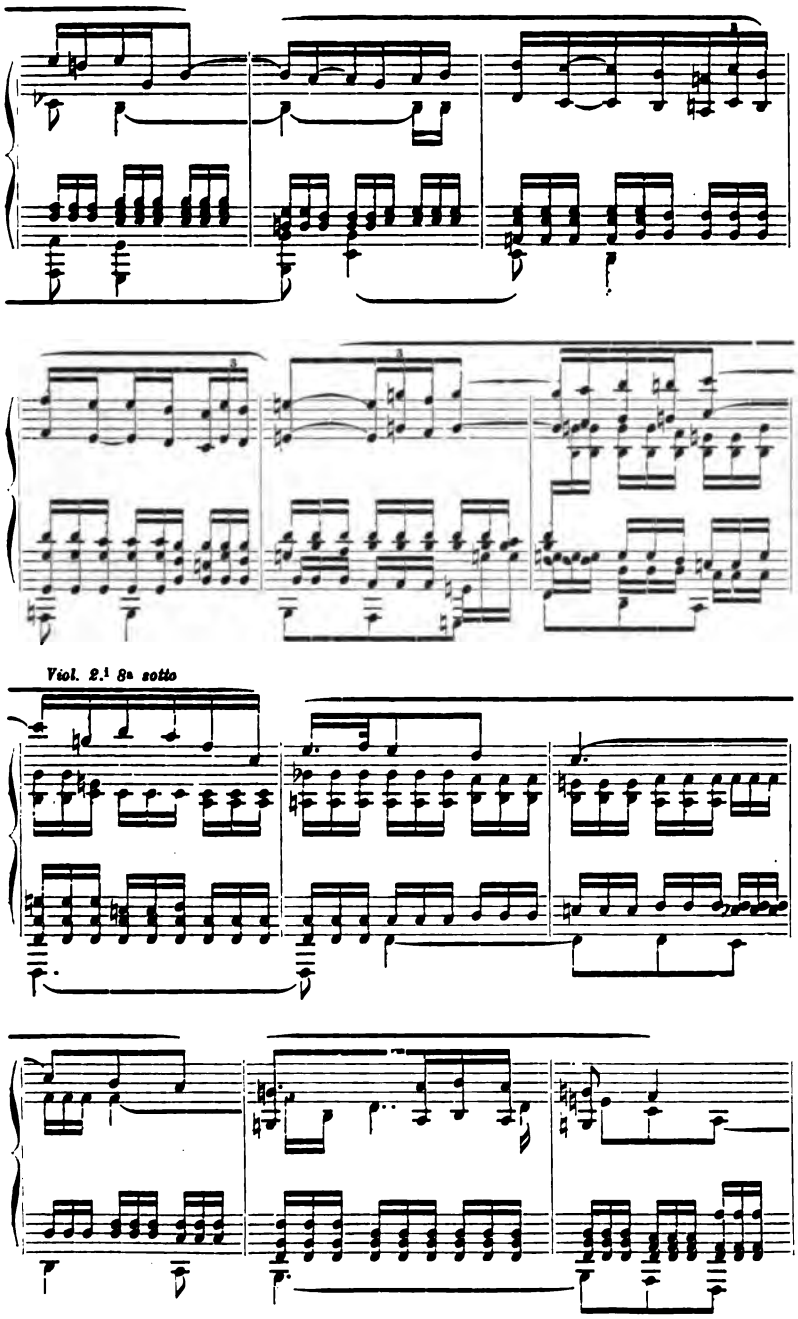
Un pezzo di squisita ed elevata concezione è l'*adagio*. La sua nobiltà di carattere non consente affettazioni: egli risuona bello ed umano, calmo ed ampio nella sua struttura prettamente tonale. Il tema principale, dell'estensione spontanea di ben ventiquattro misure, è stato scritto con la vena di un musicista italiano obbediente all'ispirazione ed al cuore. Non è facile dire ciò che il compositore abbia avuto in mente dettandolo, quali immagini nell'anima sua sian passate per questa gloria di suoni. Certo a me, e non a me solo, è parso che esso non contragga troppa relazione col resto della sinfonia, quantunque un certo rapporto sentimentale si discopra nella melodia intima e pittoresca del secondo tema. In ogni modo, il Martucci ha dimostrato, come forse mai, in queste nobili sue pagine, di essere un musicista naturale ed eminentemente suggestivo. Egli le ha cosparse di stimmate che non lascian dubbio sulle sue intenzioni. È una sincerità di arte raggiunta felicemente, cui nulla più trattiene e che rivela il fondo umano d'un artista quale egli è in realtà. La parte intellettuale, che nel compositore ha pur grandi risorse, non incespica questa volta in nulla di intricato o di calcolato. Qui l'arte ha saputo meglio nascondere; e questo quadro, in cui l'espressione della musica si innalza fino alle sfere dell'eroico e del sublime, eliminando

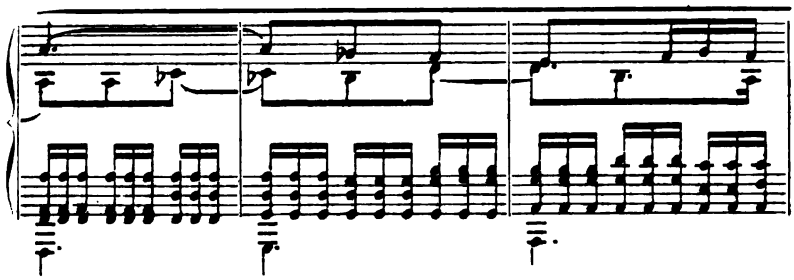
ogni effetto artificiale, anche quando più vicino era il pericolo di cadervi, appartiene alle cose più belle che il compositore abbia realmente sentite.

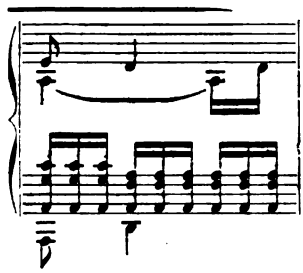
La tonalità stessa può averci alquanto spostato il senso direttivo nella trafila delle nostre sensazioni passate; in rapporto alla lor naturale successione, noi non sapremmo spiegare questo mutamento improvviso, che spezza l'ordine e il carattere delle suggestioni preposte e indistruttibili. Il compositore stesso ha sentito ciò, motivo per cui non ha indugiato a trovare il temperamento che, del resto, il suo buon istinto non poteva lasciargli mancare.

Con suoni che piombano l'anima nostra nelle profondità d'una meditazione, solenne, l'*adagio* comincia, portato con dolce dignità e con la riservatezza di una rivelazione scendente dall'alto sugli umani contemplanti e silenti.



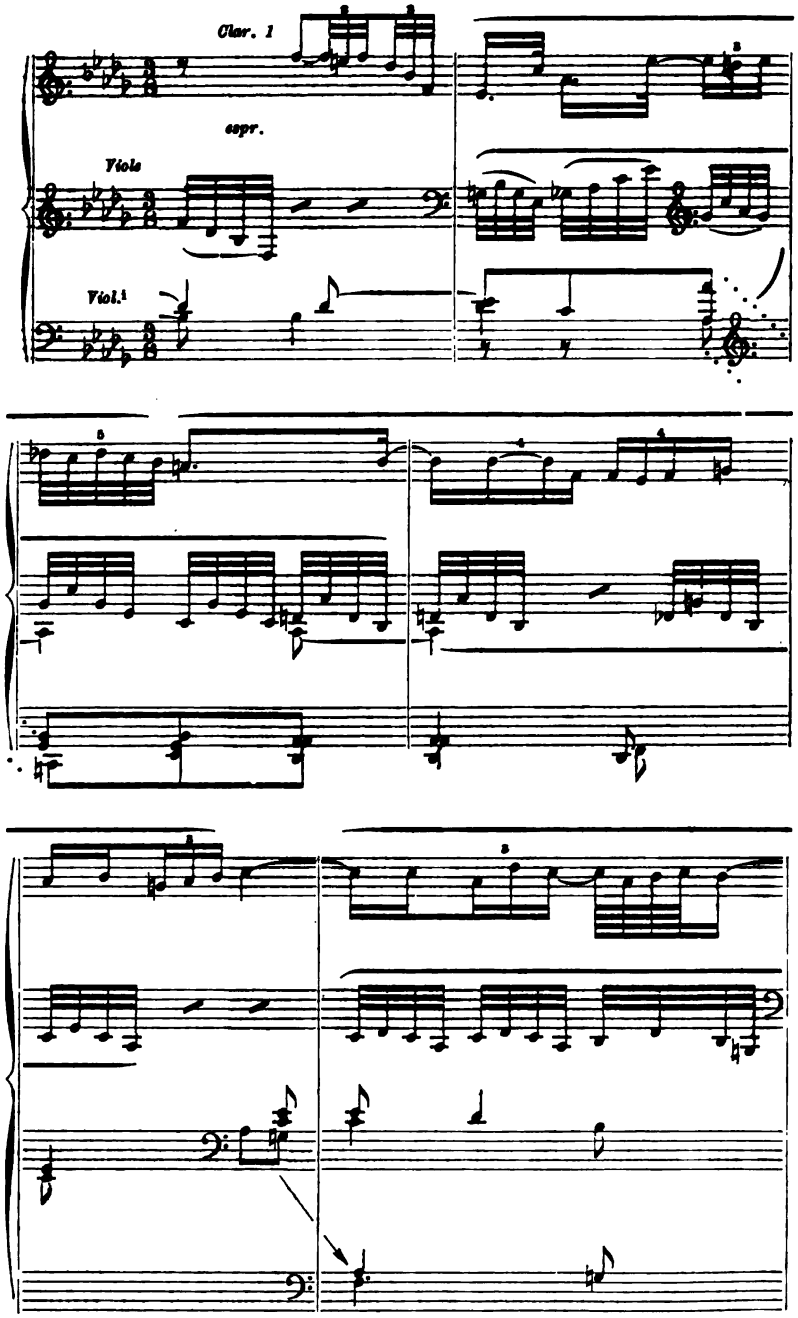

Viol. 2.i 8a sotto

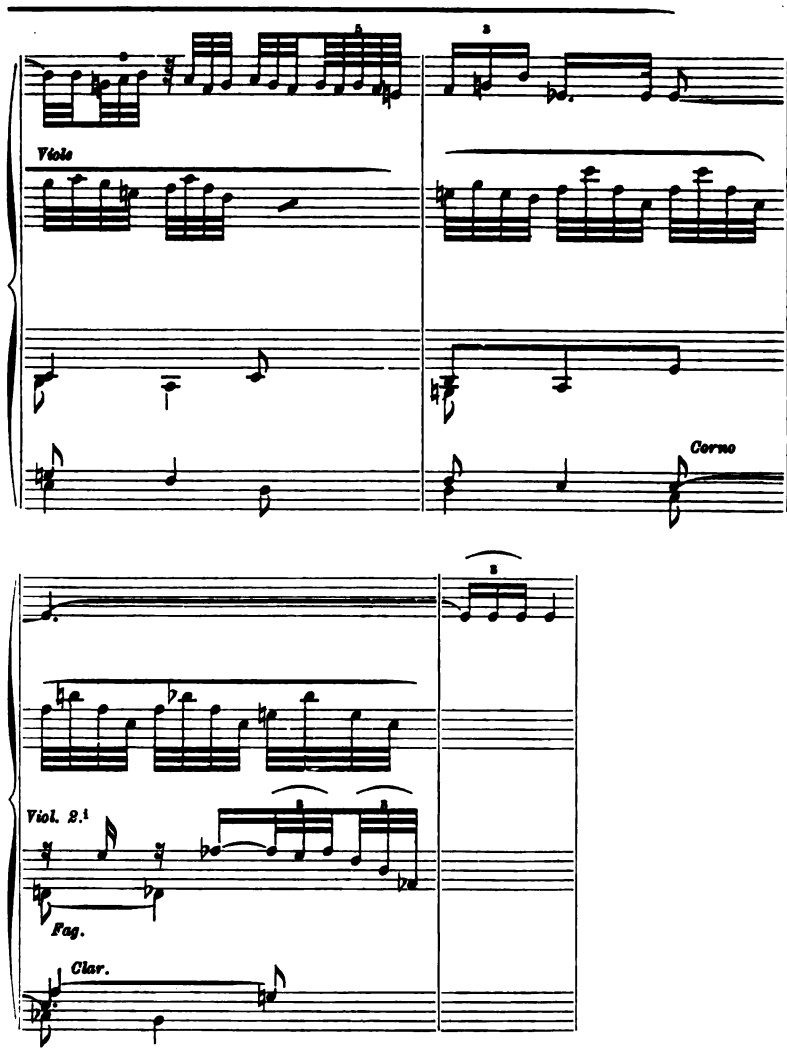




Ebbene: ecco gli artisti che ci donano quanto può compensarci di uno strappo fatto nell'ordine delle nostre preconcezioni e concilian subito le esigenze del nostro sentire, e ci ammaliano fors'anche di più, quando rientrano nel dominio delle sensazioni da noi carezzate per virtù di contrasti e di lusinghe maggiormente allettevoli. La melodia del secondo tema ha questo strano, misterioso fascino della seduzione rammemorante: è un dolce richiamo al passato. È ancora la bella volta azzurra, distesa su di un paesaggio italiano, che s'apre a' nostri occhi attoniti; la suggestione è forte, irresistibile; bisogna commuoversi e pensare. La nota grave ed austera è scomparsa, ed ora noi prestiam l'orecchio intento al dolce ricordo di tempi andati, quando all'infanzia tutto pareva bello, tutto pareva sorridere nella vita. Queste memorie suonan dentro nell'anima e dicono cose infinite; felicità semplici e gioconde sembran rinascere, solamente fatte di un grande desiderio di vivere e di amare.

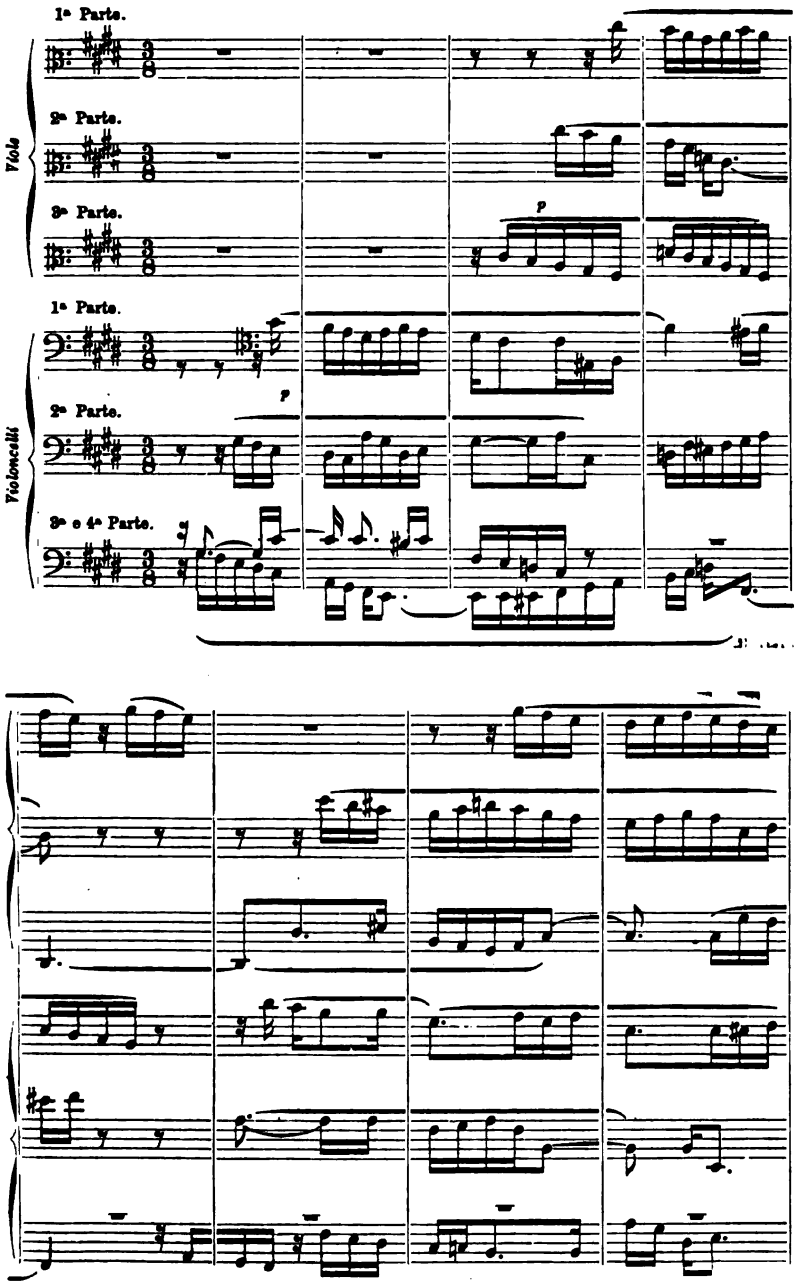
Questo parea mi dicesse la gaia o mesta, io non so dir ciò che sia, melodia del clarinetto, in che è tutta la migliore e la più profonda poesia dell'artista in questo istante di abbandono, il suo più intenso e fine sentire.


Clar. 1
espr.
Viola
Viol.1



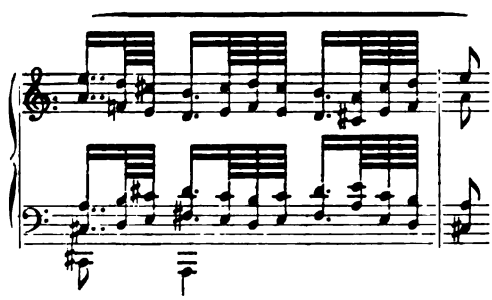
Nella mia assoluta sincerità di ammiratore dell'arte di Martucci, io confesso che non avrei del tutto ben capita l'importanza, o ciò che altri mi diceva, la bellezza di un brano di questo adagio, quello in *do diesis minore*, per quanto pieno di dolce e dolorata rassegnazione, se non sapessi come l'artista preordina, ordisce, nella sua mente antiveggente, quanto può connettersi nel raggio delle sue espressioni ulteriori. Nel brano seguente si disegna una melodia, di cui vedremo

in appresso un sensibile incremento passionale, un aspetto di emotività irruente e rivoltosa, una combinazione, che è degna di un consumato pensatore nell'arte dello sviluppo tematico.

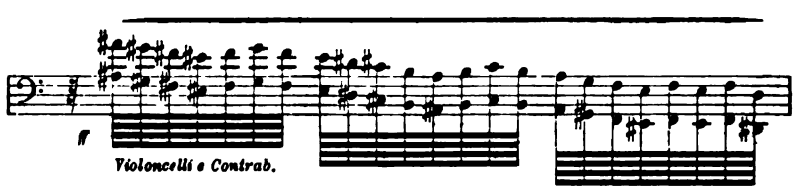


E vada il nobile evolversi di tanta intonazione patetica, e prorompa pur anche nelle esplosioni eroiche, tragiche e gloriose: oramai non siam trascinati da un carattere impellente, subiamo il nuovo fascino come per forza d'incanto e ci troveremo ben presto a un culmine di prestanza effettuale, che ci ricorda lotte e fatti non comuni alla vita, ma che talora, e nelle più modeste e nelle più fastose origini, comprimono le anime ed ammoniscono dell'inanità de' nostri sforzi e delle nostre folli aspirazioni.

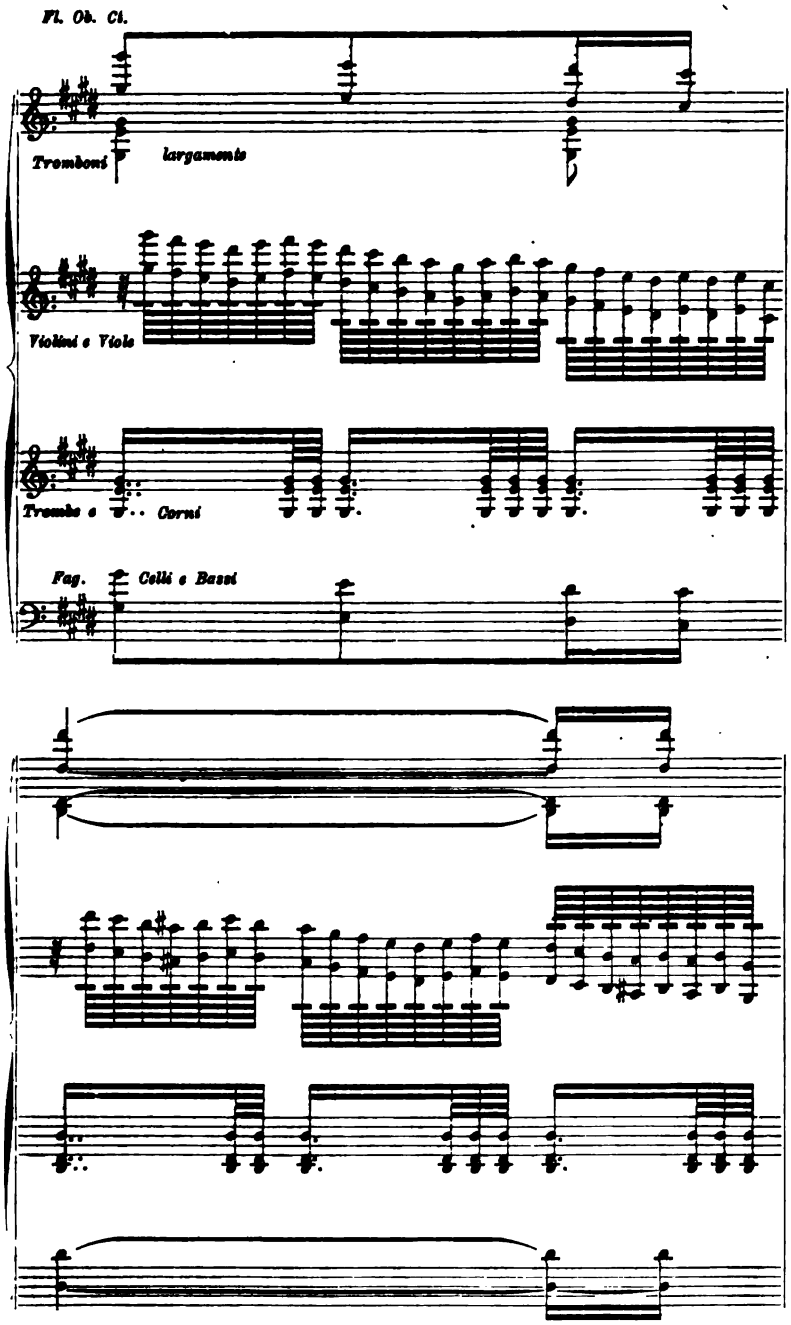
E questi ricordi, queste misteriose trame di rapporti, sopravvengono all'udir la vicenda di nuove forme, quando l'una detratta dal tema,

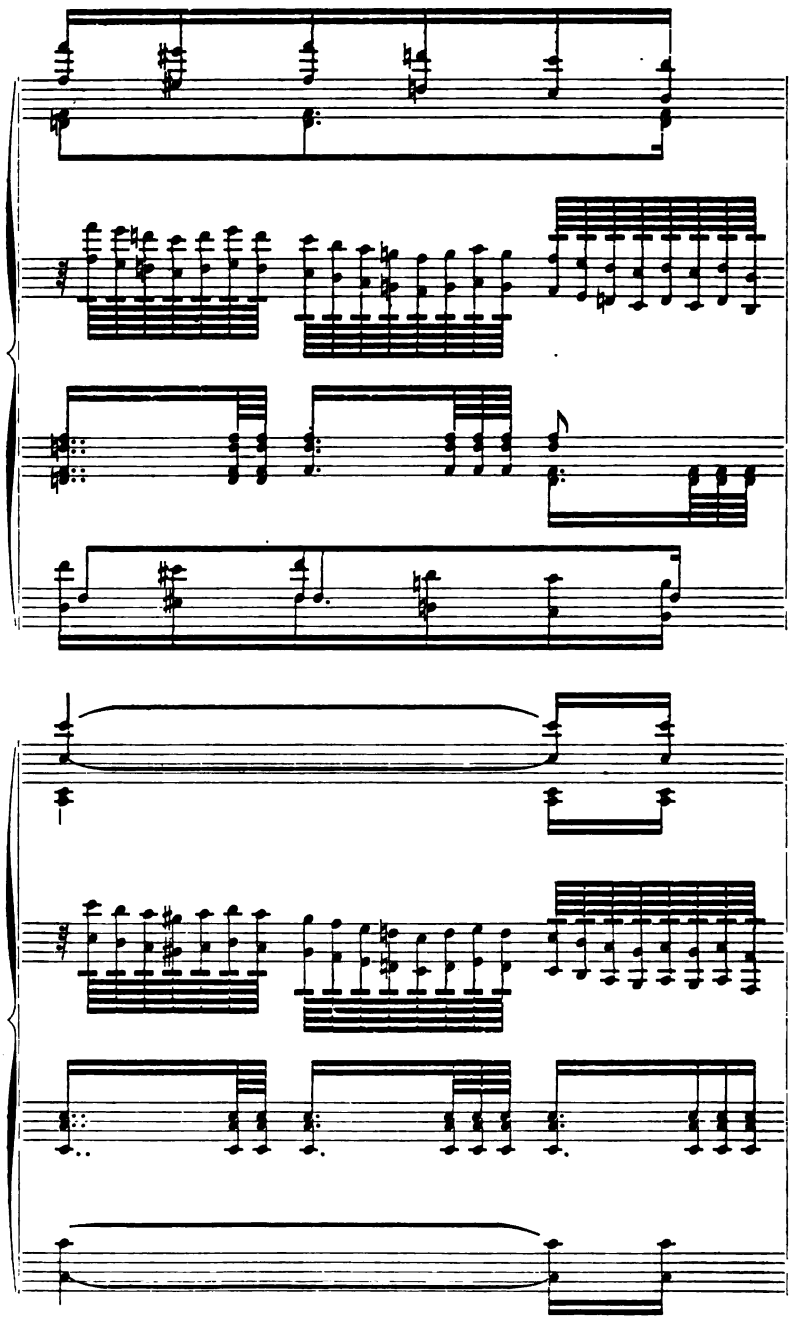


quando altre successive, fra cui la rapida e veemente configurazione, che riproduce e riflette un nuovo senso del motivo dianzi accennato.



È a questo linguaggio, tutto formato di ricordi e relazioni, che noi prestiamo il suo significato, per vero ampio e prepotente, quando udiamo lo scoppio sfolgorante della grande massa orchestrale, il motivo che si afferma autocratico su tutta la compagine dei suoni, attraversato da una vorticosa figura che egli distende come emblema di una sfida, l'incombente linea del dolore tragico, che passa come un turbine, atterrisce e prosterna.


Fl. Ob. Cl.
Tromboni
largamente
Violini e Viole
Trombe e
Corni
Fag.
Celli e Bassi



Ed ora noi sentiamo, noi comprendiamo: l'artista ci ha detto il significato di ciò che udimmo prima nel sentimento di dolce abbandono.

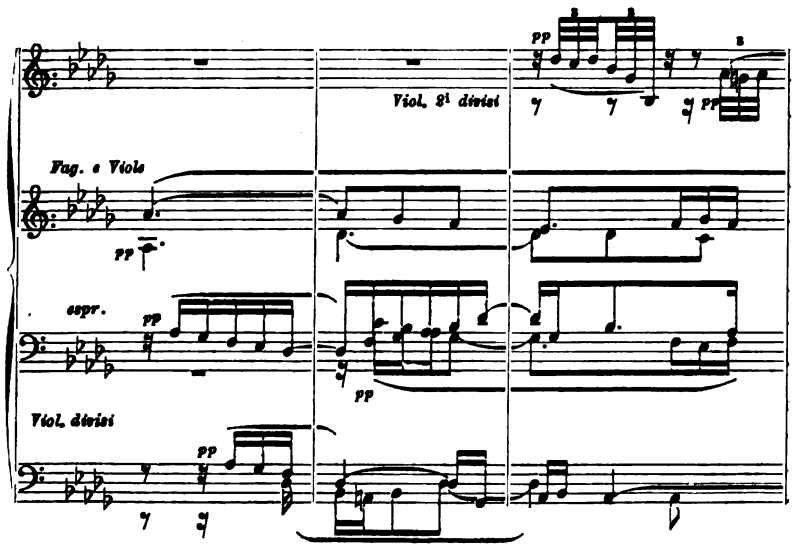
È ancora uno dei grandi principii dell'arte beethoveniana, cui egli rende l'omaggio della sua mente eletta.

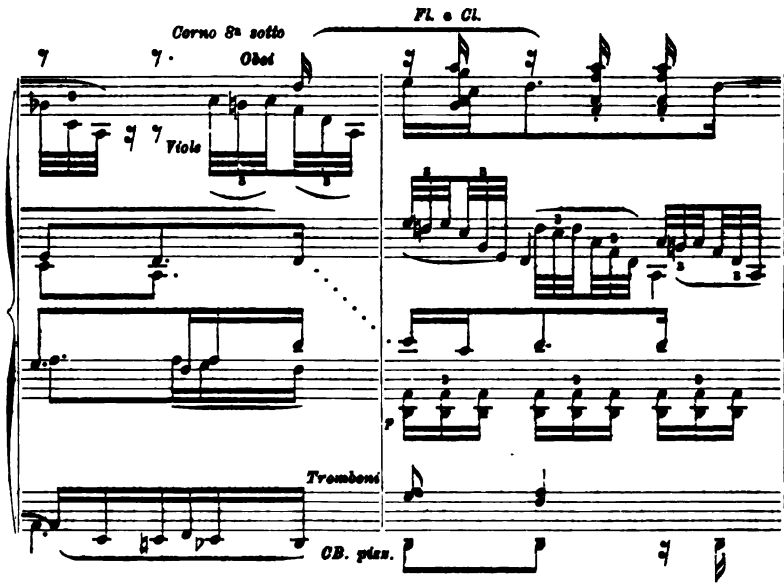
A questi suoni, i quali non eran che l'eco ripercossa, ingigantita, di austere premesse, doveva pur tutto cedere, come davanti all' irruenza del formidabile. Ma: *nur nicht diese Töne*, sembra implori una voce flebile ed armoniosa, concorde con quella del poeta.

Per l'appunto così. Con voce alterna il contrasto si viene formando.

Alla ingenua melodia che molce e medita, spetta diradare la densità armonica incombente, risollevare l'anima quasi oppressa da una tristezza grave, riannodare, conciliare le nostre impressioni nell'atmosfera delle prime calme.

Con un processo naturale semplicissimo, lontano da ogni intento di dar materia a stupire — ed è il processo che coonesta tutto questo lavoro sinfonico — il primo tema riappare fuso con la figura tematica, rasserenata ora ed aperta nell'armonia che la concilia con le melodie sorelle, ed avvivata dall' inizio del secondo tema che vi serpeggia e ricama intorno, prima quasi in timide e lievi ricorrenze, poscia serrando la sua forma, ardito, audace, libero nel suo nuovo ambiente.





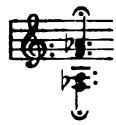
L'unione dei tre temi, lungi da tecniche pretensioni di comparsa, afferma con tutta indifferenza il proprio significato ideale, che è ben maggior corona al suo successo.

La melodia ora è ritornata più ampia e serena, nel suo nuovo aspetto di supremo conforto: nulla di magniloquente, nulla di enigmatico è in essa; la medesima facile naturalezza sembra aver disposto queste parti per un istinto, per un bisogno di adesione reciproca; da tutto l'insieme spira un'onda di poesia e di passione ardente, una vitalità fresca e giovanile, risolventesi in quello splendor di armonie che, appunto perchè non abbaglia, appaga di più, favorendo lo scerner delle linee e dei colori.

Martucci appare anche qui alquanto ornamentalista — è nella sua natura e nell'aspetto, diciam così, naturale di tutto il suo lavoro — ma senza riparare in vecchie risorse, in calcoli sciupati. Lungi da le ingegnosità appariscenti e dai propositi formali, egli ha potuto guardare in fronte la bella poesia, e sarebbe, io credo, difficile concepire una interpretazione ideale più completa di quella che egli ne offrì con questo suo quadro sinfonico. Il maestro si dichiara nella freschezza che egli ha lasciato all' idea madre, senza un sol lembo di tinta monocorde, facendola campeggiare in un insieme acuito da

particolarità ricorrenti o aderenti a vicenda, e ricomponendo l'anima della sua totale visione d'artista e l'anima di chi ascolta, in un grande unisono di sensazioni.

Diversi istrumenti accennano e si passano i ricordi dei temi, finchè l'onda sonora dell'orchestra riconferma questa folla di impressioni tutte avvicinate e pacificate in un accordo supremo, in un'armonia perdentesi ognor più lontana e che svanisce in fine, quasi insensibile, su l'esile eco di due sole note



morbido e flebile sospirare di flauti e di viole.

***

Dopo questo quadro di pretto sapore romantico, il finale ci ritorna alla primiera disposizion d'animo, o meglio, ce ne fa conoscere un nuovo aspetto. I due tempi estremi mostran così collegato ciò che l'adagio ha voluto disgiungere.

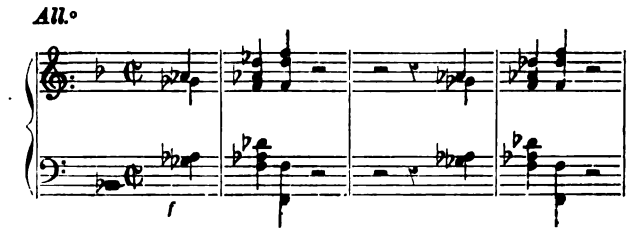
Che io trovi, in quest'ultimo tempo, impressa nel modo più schietto la personalità del Martucci, non farà meraviglia a coloro che bene lo conoscono come uomo e come artista. L'uno e l'altro lasciano traccie immancabili in ciò che operano; qui esse appariscono ancor meglio che altrove. E come inconvertibile estimatore di tutto ciò che in arte è schietto, io apprezzo questo finale, anzi lo pongo fra le migliori cose del Martucci e, a lato del primo tempo, lo stimo la parte più riuscita del suo lavoro.

Non vi sarà, io credo, chi immagini di comprender tutto, in questo pezzo, dopo una sola audizione, a meno che egli non sia un presuntuoso all'eccesso. Egli riceverà un complesso di impressioni gradevoli, ma superficiali; consentirà nella prestanza della forma, che è semplicissima e nulla tiene di anomalo; afferrerà il disegno dei motivi principali e ne seguirà la ritmica pulsante da per tutto, fino al risolversi in un'agitazione frenetica di motivi e figure, che, anche al suo stato puramente dinamico, è fomite di certa impressione. Ma il lavoro complesso e l'audace orditura delle parti, tutto

che vive e si dibatte entro il blocco sinfonico, non può rivelarsi di un tratto: occorre certamente un po' di sforzo, in questo caso; ma esso è compensato ad usura dall'alto godimento che produce la contemplazione di una totalità organica così artisticamente elaborata e così chiara.

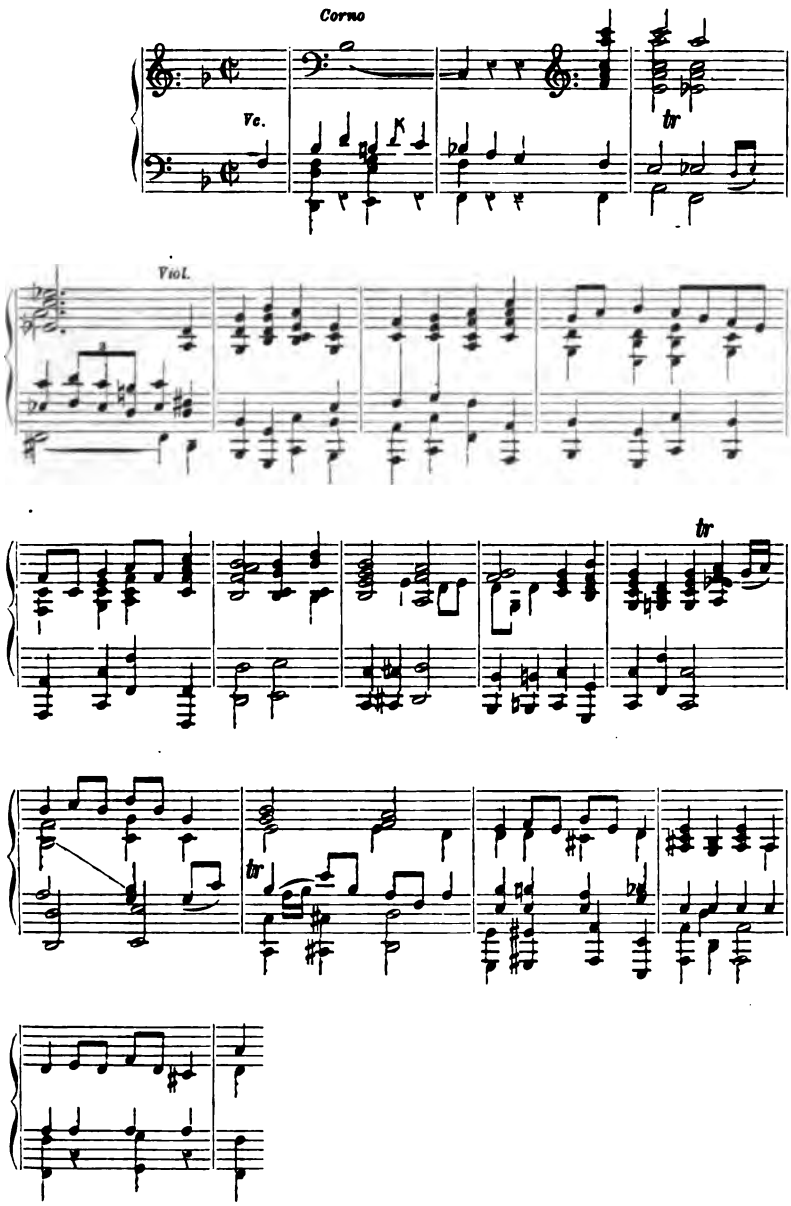
Il *finale*, non bizzarro nè grottesco, — questa è una parentesi ormai obbligata oggidì — è un *rondò* che segue, fresco e fluente, le finalità della sua forma e del suo carattere; fra l'alternarsi dei temi esso ammette un pezzo fugato nella parte centrale, e poscia riprende la sua corsa rapida, ma d'ordinario non veemente, non tumultosa, fino in fondo, marcando il suo ritmo sentito, pulsante, eguale. Il movimento giocondo è dato dal suo stesso carattere, come materia e come forma, e da quell'umorismo agile e piacevole, che si desume anche dallo scherzo; ma vi è tanto ardor di vita, una impulsività così franca e lieta, una interpretazione della natura intima dei temi così frenata dall'arte e così autocratica, tanta abilità di mosse e contrasti e ritorni, che ne esce da tutto ciò la vera forma tipica, oltre l'accezione perspicua della sostanza. Grande nell'invenzione tematica questo pezzo non è certamente, nè per connessione fortissimo. Però in esso bisogna distinguere ciò che è melodico da quanto è semplicemente descrittivo.

Questo rondò è preceduto da un motto desunto, alla sua volta, dal tema principale: due accordi, due forti scosse dell'orchestra, nelle quali la composizione riceve il suo dato ritmico e sinfonico.

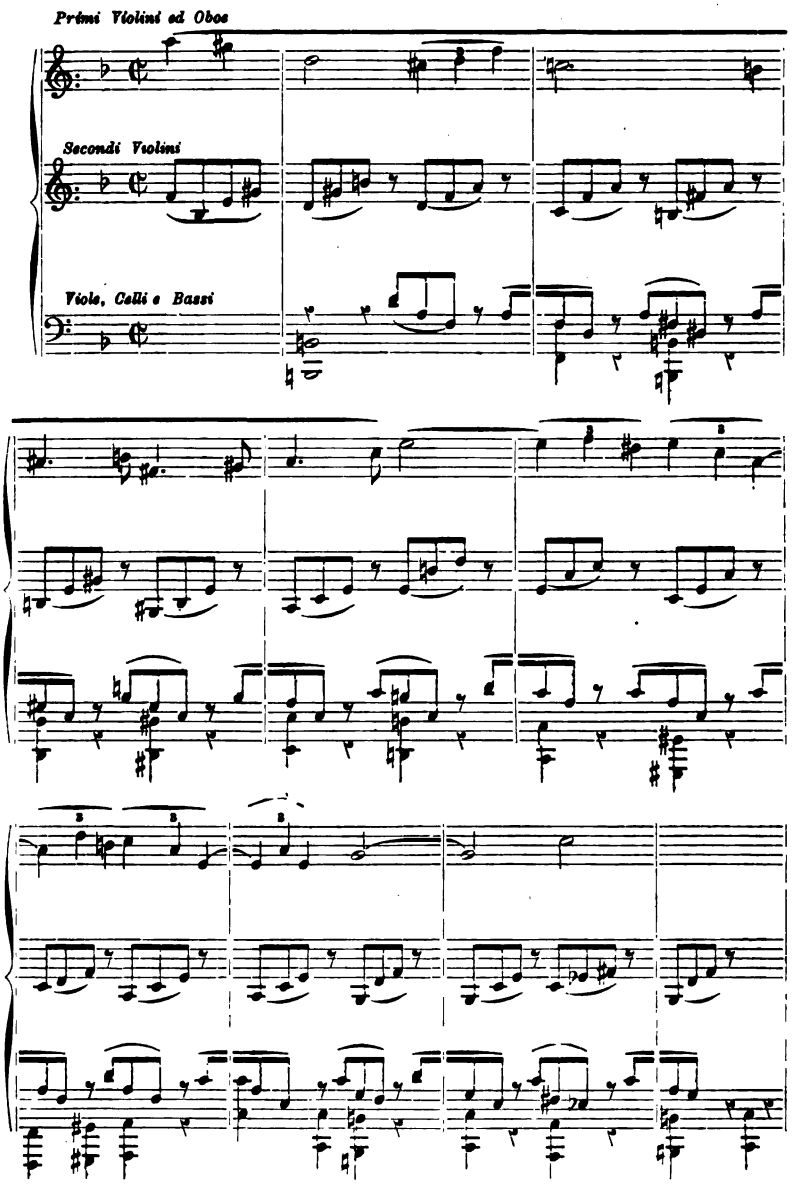


L'autore ha voluto riconfermare la sensazione della tonalità che ha lasciata, avvicinandosi grado grado, e con le ripetizioni della mossa tematica e per mezzo di naturali passaggi, alla tonalità nuova e definitiva. Un buon procedimento, che egli ha altra volta seguìto con successo. Così, dopo due ripercussioni che in diversa tonalità fan eco alla proposta iniziale, l'attacco dei violoncelli segna decisamente

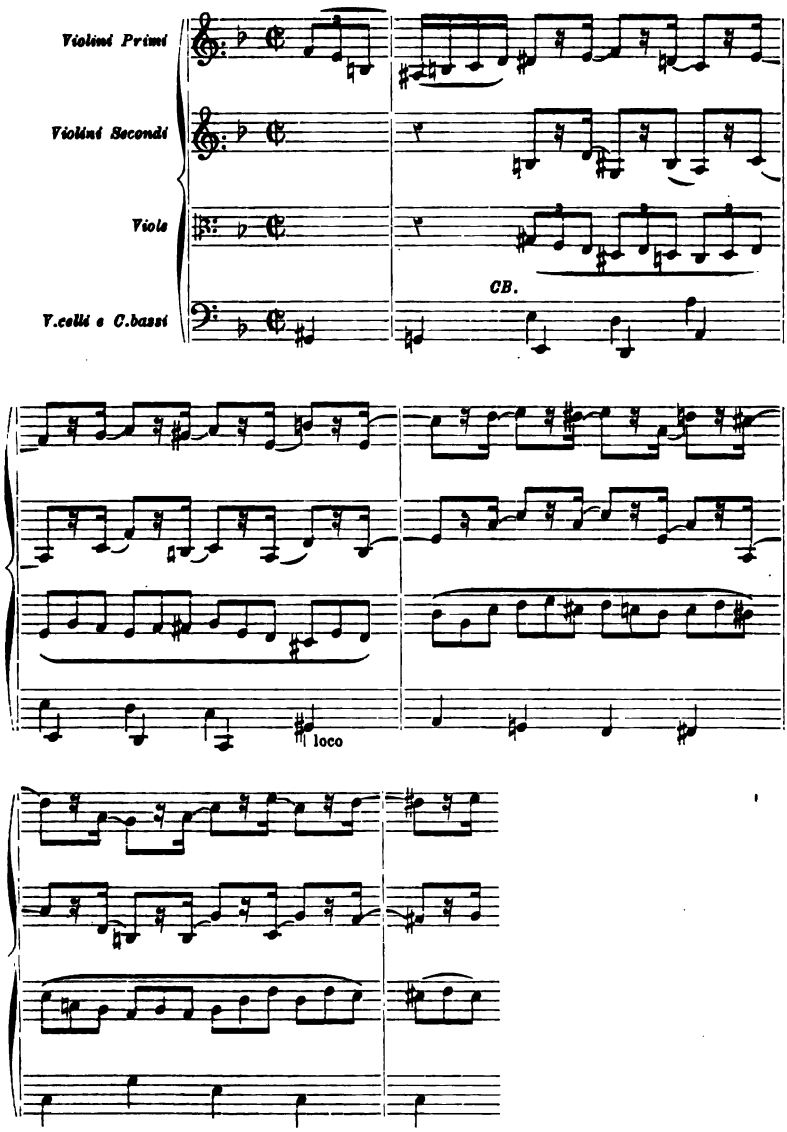
l'entrata del tema principale, di cui i violini poscia, quasi partecipando naturalmente al colloquio, completano l'esposizione.



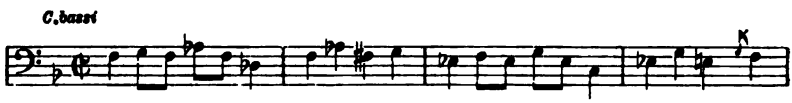
Col subentrar dei violini, rapidi e brillanti sull'inizio del tema, trasformato in una figura estremamente diminuita, l'orchestra, che ora si dibatte fra improvvise energie, va a preparare la nuova disposizione emotiva, in cui deve vivere l'altro tema. Questo, ben diverso per carattere e per colorito orchestrale, tiene al disegno di una melodia legata, in contrasto col ritmo staccato del motivo antecedente.



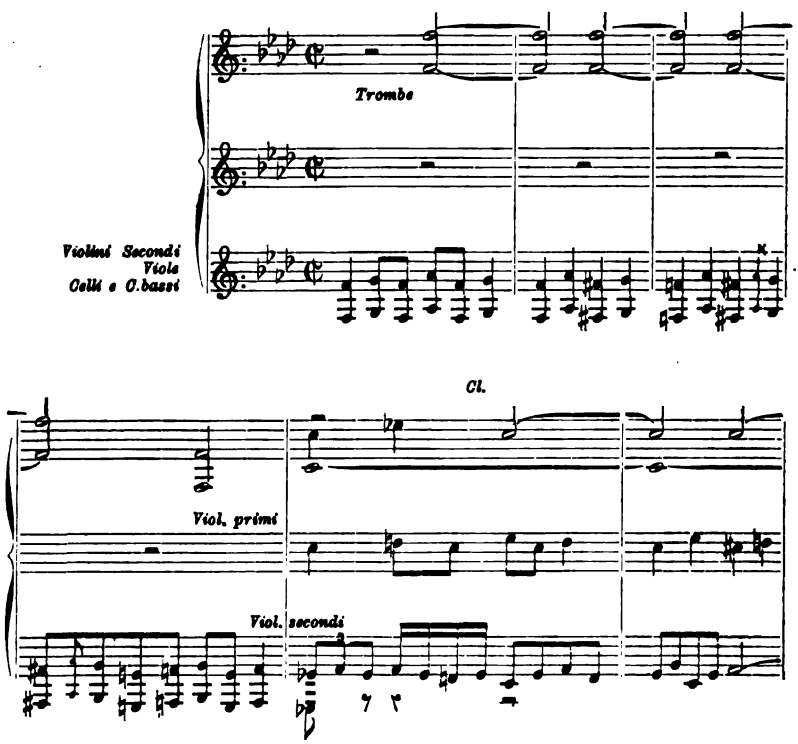
Un terzo tema, o meglio, una figurazione tematica, si presenta con moto velocissimo, quasi galoppo di puledri scalpitanti, mentre le viole vi mormorano dietro con turbolenta insistenza. Sembra che un nembo di pulviscoli si elevi al passaggio irruente e un rumor sordo fenda l'aria, dopo quella corsa di fate rapidamente scomparse.

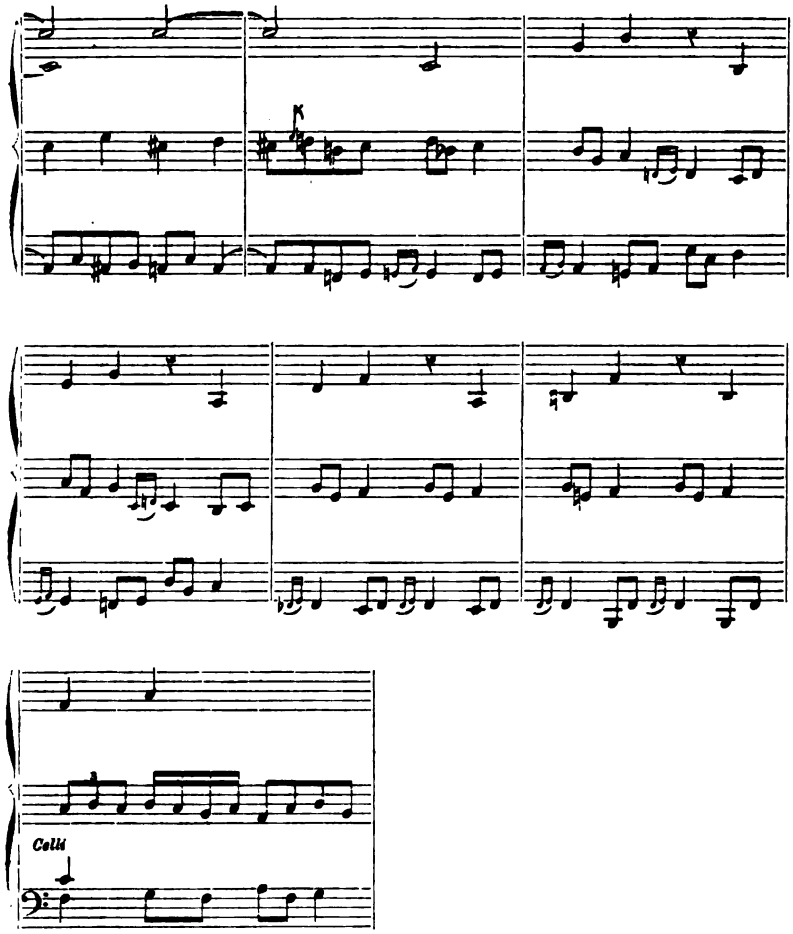


L'alternazione motivica propria di questa forma esige che, per nova vicenda, i temi tragganſi l'uno in conspetto dell'altro, ed ora è la volta del secondo tema, rinnovato di senso e risospinto nell'ardita figura contrapposta degli archi; in questo modo egli si conduce al tema principale riaccostato dai violoncelli, col bel ritmo solido e sonoro de' bassi, elemento costitutivo di una successiva particolarità tematica importante,



finchè noi entriamo nel dominio di un'altra forma subordinata, che si comprende organica, equipollente, adeguata e stilistica sol quando bene si consideri l'aspetto melodico, ma specialmente ritmico, della più ampia tela formale: la forma del *fugato*:





E il *rondò* si svolge così secondo le sue proprietà, le ripercussioni tematiche e le modulazioni tonali, che fanno argine all'incalzare del ritmo, or quasi fremente, eccitato, irritante alle volte, e ne regolano l'effetto fino all'apice vertiginoso, in cui i temi, forzando le lor voci prepotenti, tentan di sopraffarsi, pur resistendo all'ammonizione rumoreggiante de' bassi.

Ed ora di un subito, mentre tutto l'edificio orchestrale è parso scuotersi dalle fondamenta, un'ultima lieve e tranquilla mossa del primo tema rischiara e placa l'agitata onda de' suoni, cosparsa già di

atomi luminosi e turbolenti, ed esso appare circonfuso della sua originaria prestanza, di calma ferma ed invitta.

La chiusa muove da suoni placidi e vaghi, come sovvenire di sensazioni disperse, svanite. Un'ascesa di figure irrompenti dal basso, preludia alla fine energica, decisa, classica.

Anche questo è il *tempo* che inneggia alla parola, alla legge dettata dai profeti della musica. Il compositore ha dimostrato la forza ancor viva di quella parola, la possibilità di creare per essa una sostanza interessante, espressiva e rappresentativa in non minore grado.

Il finale esala l'atmosfera di un campo in cui l'attività umana rinverdisce sè stessa, si agita nella vita, nelle energie delle folle ardenti, e mostra la fronte di migliaia di esseri bagnata nei raggi di un sole che tramonta.

***

Ecco il quadro tipico della vera musica assoluta, e di questa egli n'ha effettivamente in sè tale pienezza, vivacità e precisione, che il conoscitore non vede troppo facile il poterne presentare tutto l'interesse. Sotto questo rapporto io credo anzi il finale la parte più solida della sinfonia. Significativa è la forza, la impressionante chiarezza della tecnica, quantunque difficile e forse ostica per la maggioranza. Per ciò, io lo ripeto, una sola audizione di esso per il pubblico in genere, difficilmente potrà risolversi in una percezione esatta, completa di tutto quanto. Ma ciò non vuol dire. Vi sono degli individui che condannano il lavoro d'un artista serio perchè non lo possono subito comprendere. Gli stolti!

Noi siamo di quelli, pei quali nè le difficoltà nè le bizzarrie di un lavoro, nè la sua classicità o correttezza formale impediscono di farsene un concetto giusto e positivo. Non abbiamo pregiudizi nè preconcetti di sorta. Sappiamo bene come tutte le anomalìe, e così tutte le austerità formali, possono far luogo a ciò che è egualmente bello e naturale.

Chi parla di queste cose deve saper guardarsi dalle impressioni superficiali e deve averle studiate prima di essersi formata una convinzione. Il contributo della critica alla nuova opera del Martucci

non deve essere il frutto di un lungo lavoro d'analisi e di una paziente meditazione. L'artista fortunatamente ha ben altri motivi per farsi valere presso i suoi giudici, non escludendo certamente che, per l'indole sua, possa incontrarsi in aspettative diverse.

Però, piaccia o non piaccia il suo lavoro, questo deve ammettersi che esso venga giudicato con tanta coscienza, quanta egli ne ha avuta scrivendolo.

Data la condizione attuale della musica sinfonica in Europa, non mi farebbe meraviglia domani che la sinfonia di Martucci avesse ad incontrarsi in un certo disagio presso gli iper-moderni ed i secessionisti. Ma nello studio genetico di un prodotto dell'arte noi non possiamo a meno, se veramente vogliamo comprenderlo, di tener conto delle circostanze ond'esso fu concepito. La musica istrumentale in Italia non sarebbe quello che è, se il medesimo principio di fascino, di furore romantico, che si manifestò nella coltura dell'opera, avesse potuto penetrare e seguire anche nella sinfonia. Noi, dopo un lungo silenzio, abbiamo ricevute le forme, originalmente italiane, riempite d'una sostanza per noi eterogenea, finchè esse si sono sempre più fatte aderenti e coonestate della sostanza straniera. Noi abbiamo tenuto in non cale queste forme; e quando è venuto il momento che esse hanno provocato il nostro interesse, perchè l'opera d'arte era un fatto troppo parlante, un fatto che aveva conquiso l'anima nostra e a cui non potevamo sottrarci, abbiamo dovuto imitare l'arte che ce le tramandava, l'arte tedesca, e dovremo forse ancora imitarla. Questa imitazione è un forte ostacolo allo svolgersi del sinfonismo in Italia e, naturalmente, il sinfonista italiano non può muovere ancora i suoi primi passi colla libertà di un sinfonista tedesco. Gli italiani hanno dell'altro da esperire in un campo che è per loro nuovo e possono anche, da chi osserva le cose pedestremente, essere considerati in arretrato.

Ma a noi non fa velo e non temiamo nessuna superficialità di giudizio. Con Martucci la musica italiana dice già di che sia capace nell'àmbito della forma classica, ed è con questa riserva, con questo criterio, che essa va giudicata. Egli potrà quindi apparire a certuni come il compositore che sta a mezza via fra il vecchio e il nuovo, specie là dove la produzione e il consumo della musica sinfonica è più forte; apparire troppo aderente al tipo classico per chi non crede

che nel libero poema sinfonico, nella libera o programmatica *suite* e non ha più idea di quel che sia una sinfonia; gli si potranno addebitare le divisioni tradizionali da chi più non le sente o le trova impeditive; gli si potrà fino rimproverare di essere classico e melodico da chi oggi non impiega che dei temi di due battute, da chi tratta il materiale tematico solo frammentariamente, disgiuntamente ed a caso; gli si obbietterà la sua logica condotta da chi va avanti solo frantumando quel poco che ha; la sua continuità di interesse plastico e concettuale da chi suole servirsi di semplice rumore orchestrale quando mancano le idee; la poca pretesa di originalità da chi la originalità considera solo attraverso la lente del banale, del deforme e del grottesco: e noi vediamo già, nel mondo sublime della maestranza che giudica e che va dal pretensioso fino all'idiota, chi sarà colpito dalla struttura, chi dal carattere erudito della musica, chi dal gusto dell'ordine e della precisione e fino dall'affacciarsi del temperamento di pianista.

Ebbene noi risponderemo a costoro che il Martucci, pure accettando le forme stabilite e lo sviluppo della sinfonia come essa venne a noi, ha dato a queste forme e a questo sviluppo un contenuto moderno italiano e suo proprio: che l'Italia non può avere oggi, nè in lui nè in altri, il rivoluzionario, perchè se questa utopia avesse preso corpo da noi, essa non lo potrebbe aver fatto che nell'impersonazione dei secessionisti d'oltr'alpe, e, dato che il Martucci debba essere, non un imitatore, ma un prosecutore, val meglio che lo sia di Beethoven: che la maestrevolezza della forma, in Martucci, non data da ieri e muove, come sempre, dalla necessità di esprimersi con chiarezza e da quella logica stringente che, nella contegnosità d'arte, è per tutto la miglior guida: che l'originalità sua è quella stessa del contenuto inquadrantesi in una forma equivalente, che molti oramai non sanno più dove esista e cosa sia, e che in fine, l'opera sua è certo potentemente colorita nell'orchestra, ma ciò che non è beethoveniano per coerenza non appare nell'istrumentale.

La differenza è questa: che l'idealità, per l'uno artista, stenterebbe ad esprimersi fuor della forma, e tale permane il carattere dell'artista italiano; mentre la stessa idealità, per artisti dell'altra specie, è più espressa nel suo crudo significato, per cui le forme sono sorpassate, infrante e rese inservibili.

Ma al lavoro delle forme, quali esse siano e per qualunque compositore, occorre precisione e lucidezza; e queste sono le prerogative del talento e del temperamento del Martucci, così come d'ogni vero musicista.

Noi non possiamo contestare al Martucci delle idee che non ha. Egli non giuocherà mai alla sinfonia quelli che egli crede scherzi di cattivo genere. Per noi ci basti di aver constatato l'apparizione di un lavoro che ricorda, a noi italiani, possibilità nuove e italiane nell'àmbito formale classico della musica istrumentale.

Questo è uno dei lati oggi possibili per giudicare la individualità del Martucci, chiara tanto, che par quella di un solitario iniziato da sè nei misteri dell'arte divina. L'altro lato è nella stabilità dell'impressione totale che lascia il suo lavoro, anche frammezzo alle maggiori complessità della tecnica.

Egli ha composto un'opera d'arte altamente interessante, quattro pezzi di musica disegnati da vero maestro, in ognuno dei quali domina la sensazione voluta ed è precisa la finalità; quattro tempi, in cui il senso fino del sinfonista si rivela in tanti luoghi di rimarcabile bellezza, che ogni qualsiasi descrizione deve di necessità impallidire di fronte all'effetto che il lavoro produce.

Un poco di obbiettività per parte del critico giusto, permette di venire alla conclusione che in Giuseppe Martucci noi abbiamo oggi il sinfonista italiano, che può innoltrarsi sicuro nella via prescelta con l'occhio fidente anche nell'avvenire; poichè egli, anima moderna temprata agl'ideali della classicità, sa di poggiare sul grande prototipo d'ogni vero artista: Beethoven.

LUIGI TORCHI.

RECENSIONI

Storia.

G. GASPERINI, Storia della semiografia musicale. — 1905. Manuali Hoepli.

Sono lieto di annunziare questo bel libro, che fa onore al nostro paese, perchè afferma brillantemente la serietà degli studî che vi si compiono nel campo della storia musicale.

Il professore Guido Gasperini tratta della notazione non solo ricercando direttamente le nozioni opportune nei testi antichi e nei libri moderni più autorevoli, ma anche, a maggiore dilucidazione della materia, allargando le sue investigazioni circa i fatti che riguardano la teoria e la storia dell'arte nelle loro relazioni colla semiografia musicale.

Ho ammirato in modo speciale la chiarezza con cui l'autore ha esposto le vicende delle notazioni che derivarono necessariamente dalla scrittura neumatica, tema difficile per la stranezza e complicazione delle norme che hanno regolato il significato delle note fino alla scoperta della stampa, agente principale della trasformazione delle notazioni antiche in un sistema razionale per evidenza e semplicità.

Anche l'argomento delle intavolature stromentali, che io credo di somma importanza per la conoscenza della musica moderna nei suoi primordi, è svolto con una certa larghezza di vedute, e corredato di esempî vari e scelti con felice discernimento.

Peccato che il sesto troppo piccolo dei Manuali Hoepli non abbia permesso la riproduzione precisa della musica citata! Le intavolature particolarmente appaiono un po' sacrificate per l'espediente a cui si dovette ricorrere nell'allestire i *fac-simili* con forte riduzione, o la copia, in un presso a poco, dei testi originali.

Ecco l'indice del libro, che raccomando a quanti s'appassionano per l'arte dei suoni:

Parte I.

Delle notazioni alfabetiche (scritture fonetiche).

Introduzione; Della notazione musicale egiziana, cinese, giapponese, indiana, greca ed araba;

Parte II.

Delle notazioni diastematiche.

Del significato delle nuove notazioni; Della notazione ebraica; Delle notazioni bisantina ed armena; Dell'origine della notazione strumentale medievale — Dei residui dell'antica scrittura alfabetica; Della notazione neumatica; Del primitivo sviluppo della notazione quadrata; Del progresso della scrittura quadrata nel XIV secolo — Notazione musicale italiana; Dello sviluppo della notazione francese nel XIV secolo; Della notazione musicale nel XV secolo; Dell'influenza della scuola fiamminga sullo sviluppo della semiografia; Della trasformazione della scrittura musicale nel XVI secolo; Della notazione strumentale;

Parte III.

Della scrittura musicale attuale.

Delle tendenze della notazione dopo il XVI secolo; Dei segni d'abbellimento e dell'ordinamento delle partiture d'orchestra; Della notazione musicale attuale.

Auguro a questo eccellente manuale una seconda edizione, per la quale mi permetto suggerire all'autore di consultare sulla notazione greca *Les problèmes musicaux d' Aristote* del Gevaert, dove l'argomento è considerato in maniera molto più speciale ed esauriente che non nell'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Ciò, bene inteso, per rendere sempre più perfetta questa lodevolissima pubblicazione. O. C.

F. VATIELLI, Un musicista pesarese nel secolo XVI. — Pesaro, 1904. Annesio Nobili.

Il musicista è fra Ludovico Zacconi, nato a Pesaro nel 1555 e morto a Fiorenzuola di Focara nel 1627. Della vita avventurosa di lui, ci dà notizie l'autore di questo breve ma pregevole opuscolo traendole da una autobiografia che lasciò lo Zacconi e che certo oggi meriterebbe gli onori del torchio, perchè contiene, a quanto pare, dettagli interessantissimi sulle relazioni che il dotto frate ebbe con alcuni dei più celebri musicisti del suo tempo (Zarlino, Andrea Gabrielli, Orlando Lasso, Costanzo Porta, ecc.).

Credo che il signor Vatielli esageri un po' quando dice che « l'importanza che lo Zacconi ha nella storia musicale italiana è

carta, nei quali il maestro stesso talvolta scriveva, eran conservati. Quando il quadernetto era pieno, Beethoven lo metteva in disparte, come cosa di niun valore, e lo sostituiva con uno nuovo. Però molti di questi fascicoli sono rimasti; essi passarono nelle mani di Antonio Schindler, l'amico del maestro, il quale li vendette, nel 1845, alla Biblioteca Reale di Berlino.

Sono 136 fascicoli contenenti 11000 pagine scritte colla matita, di rado coll'inchiostro. Naturalmente essi sono stati utilizzati da parecchi biografi; qualche cosa n'apparve anche nel 1890, in occasione delle solenni feste per l'esposizione di Bonn, e precisamente nel catalogo di essa. Ma vi è ancora molto che può esserne detratto, ad aumentare le notizie più o meno importanti, che riflettono la persona, la vita e l'operosità artistica di Beethoven.

È su questi fascicoli che ha fissato l'occhio Hans Volkmann, l'autore del presente libro; è da essi che egli ha desunto una rimarchevole copia di discorsi, di frasi, di frammentarie conversazioni, attorno alle quali egli viene ricostruendo brani della vita intima di Beethoven, vicende, quadri di ambiente e di carattere, le crisi che s'accompagnano a rapporti di parentela, le circostanze non ancora conosciute o rivedute, fra le quali appare il pensiero netto dell'uomo, il suo carattere, o l'operosità o l'iniziativa o il progetto dell'artista.

Ed ecco quel che si dice un libro nuovo su Beethoven. Esso è una riproduzione, una fotografia dell'uomo qual'egli parla cogl'intimi suoi, qual'egli si esprime con assoluta verità e spontaneità. Le deduzioni e le notizie completive del Volkmann acquistano un valore ed un prestigio ben maggiore del solito. È la viva personalità del maestro che ci sta innanzi continuamente, e ciò è quanto mai suggestivo per la nostra immaginazione e il nostro intelletto.

Così il Volkmann ha campo di gettar nuova luce sulle relazioni di Beethoven coi suoi congiunti, sulla vita che egli conduceva a Vienna, sull'idea che egli aveva della casa, sui viaggi suoi, piccoli e quasi più che altro progetti, sui suoi colloquii a motivo di fatti dell'arte, della scienza e della politica, di cui molto si occupava, o delle invenzioni nel campo dell'industria e, finalmente, (l'ultima parte del libro) del progetto di un'opera su libretto di Giovanni Sporschil.

Da una frase, che un ignoto scrisse in un fascicolo di Beethoven, col quale egli si compiaceva perchè correva a Vienna la notizia che il maestro stesse scrivendo un'opera per il teatro della *Josephstadt*, il Volkmann prende le mosse, dopo varie considerazioni di fatto, per dedurne che d'altro non si potesse trattare che di un'o-

pera in due atti, il cui piano lo Sporschil effettivamente aveva presentato a Beethoven. Questo piano è riprodotto dal Volkmann, e l'opera avrebbe avuto per titolo: *L'apoteosi nel tempio di Giove Ammone.*

Sporschil non ebbe l'ambita fortuna; le sue speranze che la sua poesia ricevesse vita e fuoco d'artista mediante la musica di Beethoven, furono distrutte. Ma egli conobbe bene e da vicino il maestro ed ebbe, se non altro, il vanto di tali interessanti e famigliari colloquii con lui, che potè almen questo, in parte, compensarlo della fortuna che gli era mancata. E intorno a Beethoven egli scrisse su per i giornali; molto rivelò, dopo la sua morte, sulle abitudini, sul carattere dell'uomo, e molto corresse di ciò che s'era fatto leggenda, e falsa leggenda, sopra questa onesta, leale e grande figura, pure fra mezzo a molte e curiosissime eccentricità, graziose e crudeli insieme, in mezzo a tanta avversione di circostanze.

Io ho detto del libro del Volkmann con la passione che inspira una lettura caratteristica, allettevole ed avvincente, e chi farà come io ho fatto è sicuro di procurarsi un alto godimento. L. TH.

HECTOR BERLIOZ, Literarische Werke, **Erste Gesamtausgabe. III. Vertraute Briefe. IV. Neue Briefe. — Leipzig, 1904. Breitkopf und Härtel.**

« *E tuttavia io non vorrei morire ora che ho i mezzi di vivere* »: così scriveva Berlioz, nel 1868, alla signora Massart, da Pietroburgo, dove egli si trovava a dirigervi dei concerti orchestrali. Dopo quarant'anni passati in mezzo alle avversità e alle continue lotte, egli, vecchio e malato, aveva dunque sufficienti mezzi per vivere.

E le sue lettere sono le immagini di questa odissea. Or rassegnate, or piene di un sarcasmo feroce, di sfoghi biliosi e di generosa bontà, esse documentano sempre lo stato anormale di un'anima travagliata da ambizioni sfrenate, incompresa, derisa, percossa dal male. Bisogna convenire che simili caratteri, simili temperamenti, trovano forse la loro maggior forza d'azione e la loro individualità nelle battaglie per l'arte e per la vita, di cui essi affrontano la varia fortuna giorno per giorno. Certo che Berlioz volle essere qualche cosa e qualche cosa di superiore agli altri a dispetto di tutti: volle, con un furioso grido di guerra a tutto ciò che era meschino e falso nell'arte dell'epoca sua, costringere gli uomini a voltarsi da lui, per vedersi sogghignare in sulla faccia: *Siete dei commedianti!*

Fin dal 1828 egli, rimpetto alla protezione di Lesueur, che era stato suo maestro al Conservatorio di Parigi, trovò l'indifferenza, il sospetto, l'avversione di Cherubini e di Fétis. Poi venne il periodo della sua candidatura al *Prix de Rome.* E quando egli lo

vinse finalmente, che venne egli a fare in Italia? A ridere sulle condizioni della nostra musica bambinesca ed eunuca, a far la satira dei nostri compositori languescenti e funamboli, e a gridar peste su quanto da noi si riteneva niente di meno che opera del genio.

È dalle lettere del 1833 ch'egli comincia a dimenticare tutte quelle stolte bagatelle e a mostrar d'occuparsi di sè stesso come sinfonista e scrittore di opere.

Ciò che egli tenta invano a Parigi piace invece in Germania. Egli non nasconde il suo dolore di vedersi dimenticato e negletto nella sua patria; non lo sorprende, ma protesta di veder preferiti a sè degli artisti mediocri e degli uomini semplicemente furbi e protetti: nella sua solitudine egli lavora; ma essa non è fatta di modestia come di lavoro; egli si esalta spesso, si inalbera e, natura tutt'altro che spavalda, si compiace però della sua superiorità, frutto di una coscienza della sua forza e del suo genio che non teme e si fa avanti.

Parigi non sa nulla delle mie opere, egli dice, ed esse si eseguiscono a Berlino e a Vienna, a Dresda e a Londra e sono accolte fra applausi.

Se gli accade, nei suoi viaggi, che egli debba informare amici, parenti e ammiratori dei suoi trionfi, egli lo fa senza grande rumor di frasi, ma convinto e lieto di averli meritati. Se nella vita sopravviene il turbamento della calamità, egli vuota l'anima del suo dolore al figlio, alla sorella, all'amico; sente il peso della sua miseria, ma non ne rimane oppresso, e torna, rassegnato, al suo lavoro. Quanto amore per la casa, la famiglia, il figliuolo, che non poco lo tormenta e tutto riceve dal padre, tutto fino al sacrificio! Quale bisogno di sfogo, di consolazione, di notizie, di parole affettuose, di vivo scambio di lettere in quest'uomo, che, anche travagliato dal male, si ricorda di tutti, muove a tutti un dolce rimprovero di poca memoria di lui e vuol vivere degli altrui affetti, sì come delle soddisfazioni e dell'onore dell'arte sua!

Egli si compiace di segnalare i suoi successi fuor della patria; ma « *I Troiani* » aspettano ancora, ed egli, nel suo rammarico, rileva che, mentre si spendono 160.000 franchi per mettere in scena, nel maggior teatro di Parigi, l'opera di un maestro tedesco, non si dà un soldo per quella di un francese. Eppure le sue lettere ne informano dell'affettuosa e talora entusiastica accoglienza che la sua « *Beatrice e Benedetto* » o « *Benvenuto Cellini* » o le *ouvertures* o le sinfonie sue ricevono presso un pubblico musicale, colto, esigente. Ed è perciò che tanto più egli si irrita sul caso suo, critica e compiange le condizioni musicali di Parigi, dove egli ap-

pena si accorge di vivere quando dovrà dirigere una esecuzione dell'*Alceste* di Gluck, dove s'imbestialisce ogni qualvolta ha da scrivere il « *maledetto* » *feuilleton* e si rifugia in casa di un qualche amico per udirvi una suonata di Beethoven.

E fu in tale stato di depressione morale che egli ascoltò, a Parigi, il *Tannhäuser* di Wagner all'*Opéra*. Egli ne ha predetto la caduta; se ne compiace un poco nelle sue lettere, rimprovera a Wagner la stranezza, il nessun effetto della partitura e la mancanza di stile. — Berlioz doveva essere perdonato.

Raramente la vita di un grande artista si delinea così chiara e completa, come in queste lettere; raramente un carattere vi si manifesta con tutte le sue qualità e le sue debolezze. Le lettere di Berlioz, specchio fedele dell'agilità del suo spirito, attraggono e incatenano l'anima del lettore. Si può molto amare chi le ha scritte e si deve quasi anche amare chi le ha provocate. L. TH.

HANS von BUELOW, Briefe und Schriften. VI. Briefe von Hans von Bülow herausgegeben von Marie von Bülow. 5. Band. — Leipzig, 1904. Breitkopf und Härtel.

Di pochi uomini si può dire che le lettere loro forniscono gli elementi caratteristici della lor natura, come di Hans von Bülow. Esse sono lo specchio della sua vita agitata e della febbrile attività che richiedevano i suoi uffici di *Kapellmeister*, o di quella depressione morale, che lo colse nel breve periodo interceduto fra il viaggio in America e la sua nuova posizione in Hannover.

Il temperamento vivace del Bülow e il bisogno di comunicare agli altri, nel momento, le impressioni che egli riceveva da ogni ordine di fatti, lo resero piuttosto loquace. Egli fu di quei caratteri impulsivi, pei quali il trattenere atti e sfoghi veementi dell'animo, è cosa impossibile; e siccome la posizione artistica di lui e la vita girovaga — un bisogno della sua natura — lo spinsero a passare in mezzo alla più variata vicenda di uomini e cose, senza però mai confondervi la propria individualità, così tutte queste sue lettere, dal più al meno, sono pitture d'ambienti nei quali campeggia l'uomo e l'artista Bülow.

Ingegno pronto e versatile, colto nelle lingue e nelle letterature antiche e moderne, critico sottile e pungente, ma di colpo sicuro, carattere generoso ed amabile, ruvido ed irascibile, egli è così ricco di idee come disuguale e squilibrato di forme. Le sue comunicazioni sono il risultato di concetti rapidamente formati ed espressi; — ciò che ho scritto ho scritto, egli suol dire, e non torna mai sul già fatto —; gli accenni a uomini, ad artisti, a opere d'arte di ogni specie, le relazioni, gli apprezzamenti e i disprezzi scattano improvvisamente e lascian posto ad altro, senza contraddirsi, senza

correzioni, pentimenti. È qualche cosa di nervoso, di febbrile, di vulcanico nel suo stile, qualche cosa di passionale ed acuto, che non sempre giunge alla superficie, ma si dibatte fra le parole, le espressioni, in tutte le categorie di scherzi, di giudizî, di audacie e di profonde asserzioni del suo grande sapere e slanci della sua anima generosa.

Tal'è il Bülow di queste lettere, il Bülow vero della vita.

Nella fase più movimentata di questo periodo, dal 1872 al 1875, l'artista si afferma in un ben notevole complesso di fatti. Egli viaggia in ogni parte d'Europa: suona, dirige concerti, scrive e sempre scrive. Quale intensità di vita fisica ed intellettuale in quest'uomo, e quali intensivi allettamenti nelle sue amabili e perfide lettere! È ancora curiosa e di sicuro effetto l'interpolazione che egli usa, di quando in quando, della frase d'una o di altra lingua. Però le sue non son cognizioni del *tourïste* provinciale: egli conosce così bene le lingue, che egli scrive lettere intere in francese, inglese ed italiano, e non ci son troppe mende a rilevare.

Interessantissime, per la copia di curiosità e d'informazioni, sono le lettere scritte dall'America (Stati Uniti) dall'ottobre 1875 al giugno 1876. Poscia, dopo un certo periodo di riposo — Bülow provò, come tutti gli altri, le sue delusioni, ebbe i suoi momenti di sconforto — le sue lettere riprendono l'intonazione di viva sintesi rappresentativa, di viva polemica, di protesta, di lotta; e ciò succede dal settembre 1877 al dicembre 1879, durante il periodo delle sue funzioni come *Kapellmeister* in Hannover; un posto che egli occupò con attività artistica assolutamente degna del suo nome, ma che non gl'impedì di intraprendere nuovi viaggi, nuove escursioni, e di essere quindi ancora il fortunoso artista e il piacevolissimo scrittore di lettere, cioè della sua vita.

Queste pagine sono documenti di un artista operoso ed entusiasta, ma anche di un fino conoscitore e pensatore. Bisogna avere delle cognizioni musicali fondate per poterle comprendere, nè minori conoscenze di lingue straniere e di letterature per afferrarne il fondo intellettuale e il fine umorismo.

Degli uomini come Hans Bülow non ne vengono tutti i giorni, e quindi per poterli apprezzare, occorre qualche cosa di più che un uomo comune. Egli ha scritto pel bisogno della sua anima d'artista e per degli artisti, giammai per dei *Kapellmeister* o per dei direttori di Conservatorio. L. Th.

JOHANNES WOLF, Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460. **Theil I-III. Geschichtliche Darstellung. — Leipzig, 1904. Breitkopf und Hartel.**

Il valore scientifico dell'impresa, cui attende da anni con cura paziente il Wolf, non è da mettersi in dubbio. Si tratta di una ca-

tena di fatti, coi quali diverse nazioni d'Europa hanno, per così dire, documentato il proprio originario carattere musicale. Importa quindi sommamente alla scienza conoscere lo sviluppo della notazione mensurale, come quella, in cui è la chiave per risolvere ulteriori problemi che si affacciano alla soglia del 1500; non solo, ma importa anche di più una simile conoscenza, in quanto che il sistema della notazione medievale, come quiddità tecnica, ci rivela le intenzioni, le discrepanze dei compositori e ci mette in grado di ricostruire dei veri monumenti della musica.

Per procedere con ordine, il Wolf ha dovuto fissare la sua attenzione sullo sviluppo della teoria musicale, ed oltre a ciò, prendere in esame il documento pratico, affinchè da ogni specie di confronti ne risultasse il luogo non raro delle lacune teoriche ed il motivo delle alterazioni che si avvertono nella pratica.

Alla ricchezza di queste fonti il Wolf ha studiato un movimento di discipline, in base al quale l'arte della polifonia medievale si rivela nella sua essenza, anzi nella sua bellezza; giacchè gli stessi compositori moderni, che abbian qualche famigliarità con le musiche del medio evo, non possono disconoscere quanta sia in esse l'importanza del tematismo e quanto ampia, ardita e razionale ad un tempo sia la loro parte architettonica.

Noi non possiam quindi soltanto affermare il valore scientifico dell'impresa cui s'è accinto il Wolf, ma, da modesti conoscitori di questi continui contatti, che l'arte addimostra nel succedersi delle diverse esperienze ed applicazioni attraverso i secoli, dobbiamo rilevarne ancora il carattere pratico; almeno in quanto noi possiamo ricostruire il fatto concreto di un'arte, che ci ammaestra non solo sul contenuto e la forma delle successive esperimentazioni, al '500 ed alla rinascenza musicale del sec. XVII, ma ci spiega e ci fa sentir meglio il sopravvenire di modalità ulteriori.

Intanto il Wolf ha esposto lo sviluppo storico della notazione mensurale nelle sue diverse forme e teorie e ne' monumenti che egli ha potuto osservare, secondo le diverse nazionalità: in Francia ed in Italia nelle opere di musica vocale; in Inghilterra nelle intavolature d'organo. Questi sono certamente i capisaldi della notazione mensurale originale, indipendente; ad essi si collega la notazione mensurale nei Paesi Bassi ed in Germania sino alla metà del secolo XV.

Il Wolf ci presenta 78 composizioni, tanto nell'aspetto originale quanto nella traduzione moderna, le quali spiegano e chiariscono lo sviluppo della musica nel sec. XIV in Francia ed in Italia.

L. Th.

L. MIRROW, Mozarts letzte Lebensjahre. Eine Künstlertragödie in drei Bildern. — Leipzig, 1904. Richard Wöpke.

Sembrano desunte con qualche attendibilità — almeno lo sono per quanto riguarda la storia generale e quella delle opere — le notizie che il Mirrow ha raccolto in questo suo libro. Egli chiama il suo racconto una tragedia d'artista, e non senza ragione. Cominciando dal 1789, certo le circostanze della vita pel Mozart si fecero sempre più critiche. In una posizione indegna di lui e quanto mai miserabile, il povero grande artista dovette lavorare e lavorare per guadagnarsi il poco di che vivere. Federico Guglielmo II di Prussia lo volle aiutare, ma la natura di Mozart non si prestava a cambiar la residenza di Vienna con quella di Berlino.

Il 1790 fu il periodo di una repentina improduttività. Ebbene nè l'opere, nè le sinfonie già scritte, nè i concerti ch'egli dava, potevano dunque più nulla per migliorare le condizioni dell'infelice maestro. Le opere italiane trionfavano a Vienna; quelle di Mozart, appena rappresentate, scomparivano dal repertorio. *Così fan tutte*, anch'essa, con tutto che scritta per ordine dell'imperatore Giuseppe, ebbe questa sorte. Mozart non aveva più di che vivere: i suoi insuccessi, o mezzi successi, gli avevano allontanati anche gli scolari; la sua condizione era disperata.

E pure, anche in mezzo a tante traversie — egli non ebbe nessun amico ricco, nessun protettore egli trovò — la forza di creare non l'abbandonò del tutto. Anzi il successivo anno, il 1791, fu straordinariamente fecondo. Apparvero *Il flauto magico*, *Requiem*, *Tito* e parecchie altre opere minori, che a quei capolavori facean corona. Ecco la genialità più che mai viva nella miseria: ecco la risposta dell'artista, in una contrazione suprema, sotto i colpi della sciagura.

Il Mirrow svolge, in questo suo piano cronologico, non pochi interessanti aneddoti, misti a serie e anche a crudeli vicende, che dànno al suo libro l'aspetto e l'intonazione di un racconto vivo, quasi l'intrecciarsi di scene cui pare in verità di assistere.

Non è una lettura musicale, per quanto qualche cenno non manchi all'operosità artistica di Mozart, anche opportunamente esemplificata; ma è un libro non di meno istruttivo per le persone intelligenti e di cuore. L. TH.

L. WUTHMANN, Abriss der Musikgeschichte. — Hannover, 1904. Verlag von Gebrüder Janecke.

Sono quarantasette pagine, nelle quali è compendiata la storia della musica da Palestrina fino ai nostri giorni, e in queste quarantasette pagine trovan posto anche parecchi ritratti.

Ma il lettore avrà tutto compreso quando gli dirò che si tratta di una catalogazione di date, di nomi d'artisti e titoli di opere.

Però non mi nascondo che c'è — ed è la maggioranza forse — nel mondo della musica, della gente fatta per queste carte inchiostrate.

Dunque?..... L. TH.

The Oxford History of Music. Vol. V. *The Viennese Period*, by W. H. Hadow. — Oxford. At the Clarendon Press.

Già, in ripetute occasioni, io ebbi campo di notare l'importanza di questa pubblicazione. La facoltà di scienze storiche di Oxford ha distribuito a diversi competenti scrittori inglesi il lavoro, che essa intende per una Storia della musica, e noi andiamo di tempo in tempo assistendo allo svolgersi del vasto piano.

Il presente volume di Mr. W. H. Hadow comprende la storia della composizione musicale dall'epoca di E. Bach fino a quella di Schubert.

Il còmpito attuale presenta non poche difficoltà: prima di tutto l'ampiezza del periodo storico di cui si tratta: secondariamente l'enorme progresso fatto, entro ai suoi limiti, dall'arte della musica, vuoi per lo sviluppo delle sue forme e i mutamenti verificatisi nel gusto e nello stile, vuoi per l'invenzione e il perfezionarsi continuo di molti istrumenti: in terzo luogo per la quantità e la specie dei conflitti, che fecero di questo periodo uno dei più agitati e interessanti nella storia dell'arte.

Mr. Hadow non si è nascosto l'importanza di questi argomenti che, per me almeno, sono i capisaldi, intorno ai quali deve aggirarsi una esposizione e una discussione dei fatti storici della musica. Ora io ho letto il libro dell'Hadow, lasciandomi dirigere dal criterio delle personali divisioni, degli apprezzamenti e delle circostanze causali, proprio dell'autore, in base al quale io ho pur lasciato che si formi o no in me la convinzione, se egli abbia adempiuto il còmpito che si è proposto. Ma non perciò, tuttavia, ho dovuto trattenermi da far sì, che nella mia convinzione e nel giudizio che io devo esprimere sul suo lavoro, entrino liberamente gli argomenti miei, alla stregua dei quali, pari a quella dei fatti, io possa provare la verità nelle risultanze che emergono dall'opera dell'Hadow.

Il quale sa tanto bene che ogni fenomeno dell'arte non si scompagna mai da' caratteri proprii alle condizioni sociali ed estetiche generali, che egli comincia col presentarci il quadro riassumente lo stato generale del gusto d'arte nel secolo decimottavo. Le manifestazioni della vita, pur non complesse, anzi piuttosto semplici,

tendono a stabilità di forme fino al sopraggiungere delle convulsioni rivoluzionarie, le quali, come alla vita, cambiano aspetto all'arte. Io non intendo di rimproverare all' Hadow un'assoluta lacuna, ma, a parte i caratteri di fenomeni meno affini, dovevano quelli della poesia e della filosofia essere più accostati al fenomeno musicale, non solo in questa introduzione, ma in tutto il libro.

Per ciò che riguarda il campo della musica propriamente detta, è certo che l'Hadow non ha tralasciato dal richiamare i fatti principali, visti in un ampio raggio d'estensione e con molta lucidezza. Dall'aver giustamente fissato l'interesse che potea derivare al progredir della musica coll'invenzione di strumenti, e le conseguenze immancabili nell'espressione caratteristica, di cui l'arte andava in traccia, la discussione sul conflitto degli stili si delinea ottimamente, specie per ciò che riguarda l'*opera* e la sinfonia: ciò che naturalmente si spiega pensando a qual comoda stabilità di intenti e di dinamica espressiva, secondo ogni mezzo, era ridotto in questo periodo l'*oratorio*, per non parlare della musica sacra.

La parte più connessa, nel libro dell'Hadow, è quella che tratta delle forme e del loro sviluppo nella *suonata* e nella *sinfonia*. Quella intorno all'opera, che egli intitola *da Mozart a Weber*, anche come esposizione di fatti generali, non può tenersi entro limiti così ristretti, senza pregiudicarne l'intelligenza: molte volte succede all'Hadow, di fronte alla gran copia di materia, di riunire un gruppo di opere che egli ritiene tipiche, parallelemente a un altro gruppo; ma ciò non serve sempre il concetto di esplicazione storica, perchè la ferace epoca, in altro ambiente, suggerisce e mostra i tipi, che potrebbero, anzi dovrebbero, entrare opportunamente nella discussione, e, in loro mancanza, la sintesi rimane imperfetta, non convincente.

Tutto ciò che si condensa invece nella monografia di Beethoven, ha una successione organica superiore. Si vede bene che l'autore, in questo caso, parla di cose che meglio conosce di fatto: io voglio dire il nesso intimo, formale e storico che passa fra S. Bach e Beethoven, specialmente chiarito nella fissazione degli anelli mediani della stretta catena: Mozart e Haydn. Anche il più deciso isolamento di questi fenomeni, nell'epoca di conflitti musico-teatrali che ne prescindono, e la circoscrizione dell'ambiente — Vienna e le sue vivide particolarità riflesse nella fantasia e nell'anima tedesca — han fatto sì che la mente del narratore, dello storico, ci vivesse più addentro e lumeggiasse ogni singola cosa con maggior forza.

Ma le risultanze dei fatti connessi e ragionati importano, in un lavoro di storia, più che la loro estensione. E fin dove l'Hadow è

riuscito a conciliare i termini che la ricerca scientifica impone, io l'ho detto. Solo mi sia lecito aggiungere, o meglio confermare, che, rimpetto a simili lavori, si comincia a comprendere che il concetto storico di un'arte sia una cosa seria, e che, a svilupparlo, si applichino delle forze adeguate e rigorosamente disciplinate.

Il Collegio degli studi di Oxford ci offre, in ogni modo, l'esempio di un'intrapresa razionale ben superiore alle altre solite, le quali hanno il difetto massimo di voler essere individuali quando oggi ciò non è più possibile. L. TH.

Critica.

ALFREDO BRUEGGEMANN, Madama Butterfly e l'arte di Giacomo Puccini. Pensieri di un musicista. — Milano, 1904. L. F. Cogliati.

Poche pagine chiare, parcamente analitiche e che vanno direttamente allo scopo: la riabilitazione dell'ultima opera di Giacomo Puccini. È vero che l'erudizione del Brüggemann si è voluta (dico voluta, perchè non mi parve sempre necessaria) far sentire nella difesa del maestro, traendo in confronto esempi, coi quali ogni rapporto sfugge od è poco afferrabile, e idoli insani (stando al Brüggemann), innanzi ai quali il Puccini non s'è mai inchinato. Ma mentre le mende dileguano, resta la parte interessante e suggestiva di queste pagine, che ognuno leggerà con piacere e dovrà anzi conoscere, prima di pronunciarsi sul valore della *Madama Butterfly*.

L. TH.

Estetica.

A. ROLLA, Storia delle idee estetiche in Italia. — Torino, 1905. Fratelli Bocca. L. 4.

Gli studiosi saranno grati al Rolla; essi ànno mercè sua ciò che desideravano da gran tempo: una storia dell'estetica italiana. Non in tutto compiuta ancora, nè in tutto esatta: le pagine sul *Rinascimento*, per esempio, sono scarse al bisogno; quelle sul *Romanticismo* dovranno essere ritoccate (1), e quelle sul Leopardi

(1) Per restringermi a una sola osservazione: come può scrivere l'autore che nella letteratura italiana « la riforma romantica è una conferma della sincerità e della *libertà* a cui si aspirava allora », se sùbito dopo soggiunge che « il Romanticismo si alleava o meglio si metteva così alla dipendenza della religione cristiana anzi cattolica » ? Che sorta di *libertà* è questa di un'arte che si assoggetta volontieri a un'etica e a una fede? Del resto non pare che il Rolla abbia conosciuto lo studio del Clerici sul *Conciliatore*, che pur era da qualche tempo già a stampa quand'egli pubblicò il suo lavoro.

rifatte; di parecchi scrittori, quali lo Zuccala, il Barca, il Martignoni, il Valperga, lo Scalinger, sarebbe stato opportuno dir qualche cosa, e qui non n'è pur fatto cenno; mentre ad altri, viventi, de' cui nomi non rimarrà traccia se non nei cimiteri, meglio delle molte lodi si conveniva forse il silenzio. Poi il lavoro troppo apparisce, nel suo insieme, frammentario e slegato: vero è che il pensiero italiano dal cinquecento in poi procedette a sbalzi, più veramente sospinto o premuto da forze altrui che non mosso da impulso proprio; ma una più larga notizia de' sistemi originali stranieri, riprodotti o rielaborati fra noi, avrebbe dato modo all'autore di meglio coordinar le varie parti del suo studio e d'indurre una maggior continuità e una più logica saldezza nell'esposizione. Ancora: l'ordine del tempo non è sempre osservato dal Rolla: perchè, ad esempio, parlare del Cesarotti prima che del Vico, mentre il « *Saggio sulla filosofia del gusto* » fu pubblicato ottant'anni dopo la « *Scienza nuova* », e delle « *Lezioni di retorica e belle lettere* » del Blair prima che del « *Saggio sull'umano intelletto* » di Giovanni Locke, mentre quest'ultimo precedette d'un secolo nell'originale, e di ventisei anni nella traduzione, le altre? In fine, se fu ottimo giudizio questo, di porre accanto alle concezioni de' filosofi i pensieri degli artisti insigni, ciascun de' quali — ben avverte l'autore — « si forma un'estetica sua », l'effetto non corrispose poi interamente al disegno. Troppe in fatti son le dimenticanze che si avvertono pur a una prima lettura; talune anche (come quella del commento metastasiano alla Poetica di Aristotele e quella delle *Lezioni d'eloquenza* e dei *Saggi* di Ugo Foscolo) assai gravi.

Ma il troppo insistere su queste mende sarebbe ingiustizia, chi pensi alle molte difficoltà cui dovette abbattersi il Rolla nel suo lavoro: d'altra parte i difetti cui ò accennato potranno facilmente correggersi in una seconda edizione, ch'io auguro prossima. Contentiamoci intanto al molto di buono che questa ci offre. Noi apprendiamo da essa a conoscere alcuni scrittori presso che obliati e pur degnissimi di studio: quali il Cicognara, il Talia, il Ceretti. E di tutti poi quelli di cui qui si parla, e sono moltissimi, ci è data quasi sempre una nitida imagine e un'esatta notizia. Che se molte idee delle quali un giorno lodammo per ignoranza la novità ci appaiono ora vecchie, e molti giudizi ci si scoprono inesatti, chi non vorrà saperne grado all'autore? Non v'à persona per quanto colta che qualche cosa non possa apprendere dal suo libro: ed è gran pregio. Altro pregio è nella forma dell'esposizione, un po' scolorita forse, ma chiara sempre e senz'enfasi. Dote tanto più notevole questa, quanto oggi più rara. R. G.

ALBERT E. DRINKWATER, Music in Speech, Drama in Song. — London. A. Hammond and Co.

Mr. Albert E. Drinkwater ha pubblicato queste sue due conferenze, colle quali egli si dirige ai compositori di musica vocale e agli artisti che calcano la scena dell'opera. Ai primi egli raccomanda la scelta del testo, la cura nel riprodurre la ritmica, la sonorità del verso, in modo che ne possa risultare una perfetta dizione. Ai secondi egli espone quanti sono elementi di intelligibilità e di efficacia nell'evoluzione del dramma e dell'opera, convenendo che essa deve far posto alla maggiore naturalezza nei vari modi del canto e della musicale recitazione.

Le osservazioni dell'A. rispondono certamente agli scopi che le arti della poesia, del canto e della scena debbonsi proporre, e le dimostrazioni sue, in parte pratiche e in parte storiche, hanno la completezza e la tangibilità possibili nei limiti della conferenza.

L. Th.

Opere teoriche.

F. P. RUTA, Metodo pratico-teorico di Canto corale per le scuole normali. — Aversa, presso l'Autore.

Questo lavoro, benchè sincero e pieno di buona volontà, non meriterebbe menzione qui se lo stesso fatto non si ripetesse già in breve tempo, e se il ramo d'insegnamento in questione non fosse della più grande importanza. Troppo sovente vengono pubblicati — e ciò che è peggio, approvati ed adottati — dei metodi o corsi di Canto Corale per le scuole, che non solo non corrispondono allo scopo che si prefiggono, ma che tenderebbero persino a far porre in oblio lavori serî già esperimentati, e dimenticare persone di alto intelletto; le quali si dedicarono, con cognizioni molto estese ed amore sconfinato, all'insegnamento del Canto nelle scuole, « sul quale riposa l'avvenire musicale del Popolo ».

Ma qui crediamo necessario di trattenerci alcun poco. Quei signori trovano un pretesto ai loro parti, tutt'altro che intellettuali, adducendo la scusa dell'aridità della tecnica e l'ammasso delle regole nei metodi esistenti: ma queste sono cose vecchie e stravecchie; e ciò non implica, che i nuovi metodi debbano limitarsi ad essere sciatti e talvolta persino strambottolati manuali di elementi musicali, con esempi tutt'altro che *corali*, dai movimenti di marciette e polchette, dalle forme di duettini, terzettini del peggior stile operistico e da inni — variati e ripetuti sino alla sazietà — di Tizio, Caio e Sempronio; i quali, se hanno il merito di essere più o meno patriottici, non appartengono certo al genere il più edificante, nè

al nostro migliore patrimonio artistico. Se i fanciulli, come assicura il signor Ruta, s'infiammano e lampeggiano negli occhi nell'udire quei movimenti, essi dimostrano un carattere fiero, caldo e baldanzoso; ma egli è appunto questo carattere che va moderato, regolato e disciplinato ragionevolmente; onde poterne ottenere nel sèguito degl'individui colti ed educati.

Inoltre quei signori, tenuto pur conto della natura peculiare latina che rifugge dal collettivismo in genere, non hanno neppure la più pallida idea di ciò che vuol dire *Canto Corale*, espressione che nei loro lavori s'incontra nelle intestazioni; ma gli esempi risultano di uno slavato stile esclusivamente monodico, eseguito all'unisono, o tutt'al più per terza e per sesta con rancida uniformità di ritmo, e con accompagnamento di Piano-forte dalle figurazioni degne di cornette, tromboni e tamburi..... e così continuano a credere di poter comporre per la scuola come si compone per il giardino pubblico e per il Circo; dimenticando, che chi vuol scrivere Canto Corale deve possedere studi serî e completi di contrappunto, ed usare generalmente lo stile polifonico a quattro parti reali. Solo allora, unendo a ciò il senso prudente ed esperimentato onde far progredire l'insegnamento dal più facile al difficile, rendendolo interessante e dilettevole, si potrà qui salutare e parlare di un sano e vero Metodo pratico-teorico — o meglio teorico-pratico — per le scuole elementari... *pardon*, normali.

Eppure in questo senso molto, se non tutto, è stato fatto già, ed in Italia stessa, dal signor Giulio Roberti; al quale noi tutti dobbiamo, più o meno, lo sviluppo primario dell'orecchio e del sentimento. Qui, nella speranza che ciò serva a rinfrescare la memoria, od, al bisogno, illuminare quei tali signori, riproduciamo le parole stesse del nostro primo maestro, scritte, od almeno pensate un mezzo secolo fa e poste come *avant-propos* al suo lavoro: *Lettura musicale e Canto* (si osservi, no Canto Corale) — convinti di non poter dire di più su questo proposito, nè in miglior modo.

« Lo scopo dell'insegnamento del canto nelle scuole elementari e normali, dovrebb'essere per una metà morale, per un quarto igienico e per un quarto artistico-tecnico.

. . . . . .

Se in un programma per l'insegnamento in discorso, la parte artistico-tecnica deve cedere il passo alla parte morale e, sotto certi rispetti, anche alla parte igienica, non per questo ha da tralasciarsi affatto, come taluno pretenderebbe . . . . . .

Io sono fermissimamente convinto che nelle scuole elementari l'insegnamento musicale abbia ad essere rapido insieme e pro-

gressivo, e che, in ordine a tecnicismo, debba farsi poco, ma bene.

Indispensabil cosa, poi, io credo sia che le nozioni elementari da impartirsi agli alunni vengano scrupolosamente coordinate colla maggior somma di cognizioni che formano l'oggetto d'insegnamento cui si dà opera negli stabilimenti musicali speciali, dove più tardi potranno accorrere per ottenere la istruzione superiore, in molti od in pochi, non monta, i giovani dei due sessi che già frequentarono le classi di canto nelle scuole elementari. È indispensabile, ripeto, che siavi una certa uniformità di sistemi e di massime, onde non accada che un'alunna od un alunno di canto nelle scuole comunali, anche fra quelli che maggiormente si distinsero, presentandosi ad un Liceo, Istituto o Conservatorio di musica, sieno giocoforza costretti a ricominciare *ab ovo* lo studio degli elementi. Trattandosi poi di città dove il Municipio spende i denari dei contribuenti per le scuole elementari ad un tempo e per un Liceo comunale di musica, quanto sopra dissi, sarebbe più che opportuno sotto il punto di vista della logica, non meno che di una ben intesa economia.

Il canto corale scolastico e popolare debb'essere a sole voci: il servirsi, nello insegnare, di un pianoforte o di un harmonium per dar l'imbeccata agli alunni e sostenere le loro voci, è, per me, come se si volesse fare la ginnastica colle grucce.

Lo studio accurato della pronunzia e dell'accento, non che la coltivazione delle voci, tenuta, ben inteso, nei limiti delle esigenze del canto corale, dovrebbero essere parte essenziale dello insegnamento. In Italia credesi comunemente che le voci infantili, in ispecie se maschili, non si possano rendere atte a cantare al di là di una limitatissima estensione, senza che si stuoni e si urli spietatamente. Questo grave inconveniente è da attribuirsi unicamente al fatto che nel nostro paese non si sa o piuttosto non si vuole coltivare le voci dei fanciulli, che si fanno generalmente cantare colla sola voce di petto, bastando ch'essi eseguiscano alla meglio la nota e vadano a tempo più o meno bene.

Ma così non accade all'estero. Chi ha udito gli impareggiabili cantori fanciulli delle cappelle imperiali di Pietroburgo e di Mosca, quelli del *Domchor* di Berlino e della *Thomasschule* di Lipsia, quelli infine della cattedrale di Ratisbona per non citarne altri, sarà più che persuaso che, quando si sappia o sopratutto si voglia convenientemente impostare ed educare la loro voce, è cosa possibile ottenere da giovanetti una perfetta emissione, una grande sicurezza nella intonazione, una buona fusione di registri, ed anche

farli esperti nel respirare e nel fraseggiare correttamente. Se a tanto si giunge colle gole nordiche, perchè non potrassi fare lo stesso con organi vocali creati apposta per il canto, come sono quelli degli italiani?

L'insegnamento del canto nelle singole classi, viene generalmente, anzichè ad artisti di professione, affidato alle maestre ed ai maestri elementari, raggiungendo così lo scopo educativo e morale, igienico ed artistico della benefica istituzione, l'avvenire della quale sta, più assai che nella maggiore o minore efficacia dei metodi, nella buona volontà e nella fermezza di proposito (1) degli insegnanti elementari. E questi, dal canto loro, meriteranno nella più larga misura la riconoscenza dell'universale, e forse senza averne neppure coscienza, potranno rendere all'arte italiana un servizio immenso.

. . . . . .

Ora, quando, grazie all'insegnamento del canto nelle scuole, l'educazione musicale delle masse sarà giunta fra noi al punto (cosa certamente nè impossibile nè troppo lontana) (2) di poter eseguire sopra vasta scala con precisione ed accuratezza le composizioni corali dei classici nostri, come si eseguiscono di continuo in Germania ed in Inghilterra, non si dovrà egli ragionevolmente sperare che i nostri giovani compositori sieno per imitare gli stranieri assai più che non nel loro stile, nel culto che essi hanno per le nostre glorie le più pure, e che nello studio incessante di quelle opere immortali trovino appoggio e guida, onde procedere animosi e sicuri nella difficile carriera? ». C. So.

GEORG CAPELLEN, Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. — Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle. — Leipzig, 1904. Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger.

Su queste questioni dei rapporti di dipendenza nella musica, e della libertà o dipendenza dei suoni e degli intervalli, si è ormai tanto discusso, sotto forme diverse, da trattatisti e da scienziati, che non mi par punto singolare il caso delle continue ripetizioni, a cui è difficile, anzi impossibile sottrarsi. Il Capellen ha cercato la ragione intima di questi fenomeni nel fondo tonale, nelle differenze di *modo*, nelle tendenze che assumono gl'intervalli nel moto delle parti, nell'influsso della figurazione melodica, nel piano della modulazione, il quale ci conduce nell'ambito di certe forme tradizionali.

Tutta la sua sottile analisi sui moti dell'armonia ci conferma il

---

(1) E noi aggiungeremo: « e nel grado di coltura musicale ».

(2) Come s'ingannava, in riguardo ad alcune regioni italiane, il buon Roberti!

fatto, che i rapporti di dipendenza si segnalano soltanto per osservazione teorica e ricevono così la loro spiegazione. Tutte le regolarità e le irregolarità, come e qualmente dimostrate, sono vere ed accettabili fino a un certo punto. Per esempio, in pratica, una propria ed assoluta dipendenza vicendevole, quasi autocratica, di rapporti fra quelli, che il Capellen chiama periodo di *testa* e periodo di *piede*, cioè melodia e basso, noi non sapremmo trovarlo, o meglio affermarlo, se per questo s'intende un vincolo obbligato al muoversi degli accordi, alla determinazione volontaria, sistematica delle armonie. Noi possiamo concedere che vi sono dei limiti, entro i quali, nel caso isolato, fissare il moto di certe note o parti nella modulazione, ma sempre in linea teorico-fondamentale: in un campo più elevato i limiti cessano di esistere ed i rapporti spariscono.

Quindi io, personalmente, non convengo nelle conseguenze a cui perviene il Capellen, nè per le sue distinzioni armoniche, nè per la divisione di dipendenza e indipendenza dei valori opposti di contrappunti di *base* o di *testa*.

Ciò però non impedisce di riconoscere, nel lavoro del Capellen, a parte le sue opinioni, una esattezza, una coscienza e una logica complete e soddisfacenti. Lo studio è accuratissimo, e la parte esemplificativa ne corrobora i risultati. Certamente da una discussione ampia, che qui non è possibile, potrebbero risultare argomenti e fatti di ben altra natura. Da questi ultimi, in ispecie, ne deriverebbe la insostenibilità pratica di certi rapporti di dipendenza nella musica, che l'arte di oggi stesso, e ancor più quella dell'avvenire, dimostrerà inesistenti. L. TH.

S. S. MYERSCOUGH, First principles of Harmony. — London, 1904. Browne and Nolan-Weekes and Co.

Ciò che si può dire di questo manuale d'armonia, rimane circoscritto nella sfera dei suoi elementi, in cui con maggiore o minore differenza di metodi, di nomi e di segni, quasi tutti i libri didattici ci vengono ad esprimere le stesse cose. Con vera cura è stato compilato anche questo piccol libro da chi tiene scuola di musica e vuole, evitando il terreno delle cose molto fondate e sviluppate, attenersi solo alle più pratiche ed esclusivamente necessarie. Sopra tutto, ciò diventa opportuno quando l'autore si prefigge di dare all'allievo una nozione, per quanto superficiale, però non inutile certo, di discipline che esorbitano dal campo dell'armonia, come sarebbe di forme del contrappunto e della composizione. E questo è pure il caso del Myerscough. La condensazione diventa, per ciò, indispensabile. È vero che non sempre gli studiosi di queste discipline hanno il tempo e il mezzo di poter fare lunghi studi, e quindi il com-

pendio della materia riesce cosa pratica e gradita: nella disposizione, che il Myerscoügh ha dato agli element idell'armonia, si scorge precisamente questo fine.

Egli è chiaro che una parte del manualetto presente serve a preparare teoricamente i materiali dell'armonia, che nell'altra dovranno trovare la loro applicazione pratica, quanto al raccordo, al moto melodico delle voci, alla modulazione, agli ornamenti ed alla imitazione. Di qui si vede l'intento dell'autore, il quale, a meglio svolgere la materia del suo insegnamento e a ben fermarla nella mente dell'allievo, ha formulato, per ogni sezione, parecchi problemi o còmpiti, esponendo in pari tempo esercizi ed esempi.

Vi sono degli individui che studiano la teoria della musica, non per assolvere un corso completo di composizione, ma per passare, nel minor tempo possibile, a delle pratiche di media professione: organisti, direttori di coro, maestri di banda, accompagnatori, suonatori e insegnanti di istrumenti e di canto, ai quali le nozioni condensate che offrono cotesti manuali, sono sufficienti e adattate.

L. Th.

Strumentazione.

LUIGI FORINO, Il Violoncello, il Violoncellista ed i Violoncellisti. — Milano, 1905. Ulrico Hoepli.

In questo volume è passata la quintessenza di ogni nozione storica, artistica, didattica, morale e costruttiva che ha tratto col Violoncello, considerato come una vera e propria istituzione.

Dev'essere un gran brav'uomo il signor prof. Forino: bandita la sua nobile idea, egli ha pensato, cercato, raccolto per conto suo ovunque spuntasse un elemento positivo adatto alla riescita dell'intrapresa; ed ora, dopo le contribuzioni delle notabilità più in vista, dopo le sudate fatiche diuturne, egli può in fine contemplare soddisfatto, il frutto del suo lungo lavoro, virgilianamente pensando che *tantae molis erat romanam condere gentem.*

E il suo lavoro è riuscito esteso forse più di quel ch'egli si proponesse da prima; però, mi permetta d'osservare, non egualmente organico.

Troppe cose, affastellate spesso ne' particolari, degeneri nella loquacità della forma, nella diversione senza condotta.

Cominciando, la storia della musica e degl'istrumenti cede il posto alla descrizione del violoncello e questa alla sua costruzione; poi il trattatista, il professore, affaccia i suoi diritti e vi sciorina tutto un metodo d' insegnamento insieme a divagazion, — come gu-

stosa appendice — sulla vita del violoncellista, la scuola, la pratica, la professione, le categorie, le statistiche, gli stipendi, il concerto, il teatro, la critica (ohimè, anche la critica!) e cento altri argomenti: e poscia ancora la biografia dei violoncellisti: niente di meno che due secoli di storia, in cui ci passano innanzi le scuole degli italiani, dei tedeschi, francesi, inglesi, russi, boemi, polacchi, scandinavi, ecc. ecc.

Io non discuto: può esser tutto ciò entrato nel piano dell'editore, dell'autore o d'ambedue: non è altrimenti che usuale questo modo di far libri oggidì. Ma il piano è men che niente, diceva il buon Heine, e il libro questa volta somiglia ad una *crème de croissance*.

Però una qualità bisogna riconoscere al Prof. Forino: con tutto questo po' po' di roba che egli fa inghiottire al lettore, questi non farà tuttavia un'indigestione. Il suo libro è scritto con passione, ma senza pedanteria, anzi con agilità, familiarmente e — preso al dettaglio — chiaramente.

A chiunque abbisogni un buon consiglio sul Violoncello — sia egli insegnante, allievo, costruttore, erudito o dilettante — il professore Forino ha provveduto col suo manuale, una specie di enciclopedia dello *Strad* maggiore. Credo proprio che nulla ci manchi.

Ed è giusto, in fine: bisogna ben sapere perchè si spendono i proprî quattrini. L. TH.

D. GENTILLI, Il Violino. Manuale all'uso del giovane violinista. — Trieste-Vienna. Presso C. Schmidt e C°.

Brevi definizioni delle parti che compongono il violino, brevi suggerimenti sul suo maneggio e alcuni brevissimi esempi sulle articolazioni dell'arco e sui suoni armonici: ecco la sostanza notevolmente, ma abilmente, condensata di queste poche pagine.

L'esposizione di questi elementi, quando sia la più limitata e perspicua, ha le maggiori probabilità di raggiungere lo scopo: e questo ci pare sia il caso del presente manualetto. L. TH.

WILB. JOS. V. WASIELEWSKI, Die Violine und ihre Meister. — Leipzig, 1904. Breitkopf und Hartel.

La monografia del Wasielewski, sul violino ed i violinisti, è troppo nota, perchè essa abbisogni di una presentazione o di un commento qualsivoglia. Il lavoro è sostanzialmente rimasto, in questa quarta edizione, qual fu concepito in origine dall'autore. Noi vi abbiamo una constatazione storica dell'esistenza del violino, da cui muove ordinatamente, secondo le diverse scuole e nazionalità, la storia dei violinisti.

Le aggiunte furono apportate al volume da Waldermar v. Wasielewski, per tenere al corrente una pubblicazione ricercata anche oggi, quale copiosa fonte di notizie speciali. L. TH.

G. KOECKERT, Les principes rationnels de la technique du violon. — Leipzig, 1904. Breitkopf und Härtel.

Nell'esposizione di queste brevi note sulla tecnica del violino, domina un principio giustissimo, secondo il quale la tecnica, pur diretta da norme generali, deve inspirarsi allo stile, allo spirito delle composizioni. Non sono quindi tanto effetti generici, quanto movimenti razionali, che essa prende di mira. L'autore, per ciò, ha inteso di analizzare molti fatti, di raggrupparli, di confrontarli e trarne delle conseguenze, considerando la tecnica del violino una disciplina come un'altra.

Il raziocinio, che ha informato questo libro, può riassumersi in una teoria razionale dei movimenti, applicata all'esecuzione della nota ed all'aggruppamento di note, in vista di esprimerne l'efficacia ed il senso.

Il lavoro è diviso in tre parti, secondo le quali lo studio si dirige sulla tecnica dell'arco, su quella della mano sinistra e sull'applicazione pratica d'ambedue, in forma d'esercizi accompagnati da un testo esplicativo.

Non è senza interesse che l'autore, a designare i movimenti destinati a far vibrare una o più corde, le fermate, le durate variabili dei suoni, si è servito di figure grafiche fatte di linee dritte e di curve. A questo modo egli indica il maneggio dell'arco su di una sola nota, a seconda di parecchi casi, contemplando le finalità dell'espressione; mostra i cambiamenti d'arco sopra una stessa corda, o viceversa, i cambiamenti di corda senza cambiamento d'arco; segna il movimento e l'aggruppamento delle dita e molte altre applicazioni rese evidenti nella pratica degli esercizi dell'arco e della mano sinistra.

L'idea dell'autore si basa sopra il razionalismo dello studio e dell'osservazione metodica, che dovrebbe permettere di finirla, una buona volta, colla anti-artistica e tediosa *routine* dell'insegnamento empirico.

E va lodato. L. TH.

Musica sacra.

GIULIO BAS, Nozioni di Canto Gregoriano. — Roma, 1904. Desclée, Lefebvre e C.

Quanto è strettamente necessario conoscere per eseguire le melodie liturgiche, contiensi in questo manualetto. In prima vi si espon-

gono le norme onde avviarsi alla lettura della notazione gregoriana; poscia gli elementi della tonalità e del ritmo.

Il Bas si spiega bene e con poche parole. La melodia gregoriana è semplicemente bella ed espressiva, quante volte venga cantata con naturalezza e sentimento. I chierici e i cantori di coro hanno oggi assai bisogno dell'uno e dell'altra. Essi cantano, in generale, senza impostazione di voce e senza grazia, e se a qualcuno madre natura ha concesso di esprimere qualcosa, i maestri in veste sacerdotale gliel'impediscono. Di questa maniera di procedere non è buon giudice chi, oltre il canto gregoriano, non conosca anche il canto figurato. In ogni caso il Bas non l'approva: lo veggo, lo sento fra le sue parole, e mi conforta pensare che i giovani studiosi, seguendo i modesti dettami di lui, imparino ad esprimere con senso d'arte quanta bellezza è nelle linee delle melodie gregoriane.

Fatela entrare, o sacerdoti, un po' d'arte nei vostri gelidi seminari. L. TH.

Melodie Religiose Popolari. Canti di Natale. — Roma. Società italiana per la musica religiosa popolare.

Non è il caso di discutere qui sull'origine e la veste artistica di questi piccoli canti: ci limitiamo a raccomandare a cui spetta, l'attenzione su quest'ultima, che lascia a desiderare.

Ma la convenienza di attingere i canti per la chiesa alle sane fonti del sentimento popolare, non può esser dubbia. Quale pur sia la veste che hanno i pochi pubblicati presentemente, essi non di meno sono un indice di sicuro miglioramento, per la spontaneità della melodia e l'aggraziata modestia del sentire.

Se noi rammentiamo le età passate, esempi di simili iniziative vediam certo non mancare, e da piccoli inizî sorger lenti ed apparire ancor grandi fatti dell'arte.

Così l'iniziativa della Società italiana per la musica religiosa popolare è degna di incoraggiamento e merita fortuna. L. TH.

H. PAULI, Kurze Vor- und Zwischenspiele über Choralmotive für die Orgel. — Trier, Grach'sche Buchhandlung.

Questi piccoli pezzi per organo devono servire, quali preludi ed intermezzi, nell'esecuzione dei canti liturgici. A questo scopo il disegno dei motivi e la scelta delle tonalità si connettono direttamente alle tonalità antiche.

Il lavoro è modesto sì, ma correttamente disposto, per la nettezza armonica e la proprietà delle melodie. L. TH.

Wagneriana.

GOTTFRIED NIEMANN, Richard Wagner und Arnold Böcklin oder Ueber das Wesen von Landschaft und Musik. — Leipzig, 1904. Julius Zeitler Verlag.

Il campo dei paralleli estetici è stato sempre fecondo, fra artisti specialmente. Mi ricordo il caso di Berlioz che, giovanissimo, conobbe durante un viaggio nel sud della Francia, due altrettanto giovani pittori che andavano a studiare la natura da vicino, cioè lo spettacolo dei ghiacciai. In vettura non si parlò d'altro: Berlioz di pittura, i pittori di musica. Nel campo dei paralleli estetici si eran gettati anche allora le sementi di una simpatia, di un'amicizia vera e duratura. Wagner in gioventù, a Parigi, andava sempre con pittori. Wagner amò, come pochi in questo mondo, il paesaggio e la pittura di paesaggio, non per le sue singolarità, ma per il sentimento che gl'infondeva nel cuore, per il suo contenuto psichico, come si direbbe oggidì.

Il maestro di quest'arte è Arnold Böcklin, ed è da questo motivo che il Niemann si diparte per rappresentare una serie interessantissima di rapporti, fra il lato che egli dice dionisiaco, della musica di Wagner e l'arte della pittura di paesaggio nei quadri di Böcklin.

Naturalmente è nell'intimità dell'opera wagneriana che il Niemann penetra, per raggiungervi una prova novella dell'identificazione fra musica e paesaggio, visto l'eminente significato che in tuttele opere di Wagner ha la decorazione scenica.

E da questa opera il Niemann passa ad una illustrazione analitica dei quadri di Böcklin, desumendone il motivo psicologico del paesaggio in felice parallelo col motivo psicologico-musicale, che domina e determina la grande efficacia della musica, e della musica di Wagner in ispecie.

Noi sappiamo abbastanza che cos'è questo motivo, se rammentiamo la fascinante nota del paesaggio wagneriano nel *Parsifal*, ne' *Nibelungi*, nel *Tristano* e nel *Lohengrin*, per potere comprendere l'entusiasmo del Niemann — entusiasmo giovane, ma bello e ch'egli deve conservare — scrivendo questo saggio, con cui dalla psicologia dei mari, delle campagne alpestri e delle solitudini selvose, egli fa scendere un profondo chiarore sulla genesi della musica.

L. Th.

GUIDO ADLER, Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien. — Leipzig, 1904. Breitkopf und Härtel.

Delle conferenze intorno a Riccardo Wagner dovrebbero avere, oggidì, almeno l'attrattiva della originalità nella manifestazione del pensiero di Wagner, relativamente all'epoca ed all'ambiente, ond'egli

riceve una giustificazione positiva e precisa. L'esposizione dell'opera e della vita del maestro in modo rigorosamente storico, difficilmente riesce ad evitare una serie di luoghi comuni, che raffreddano assai l'interesse, vivo d'altronde in ognuno che senta veramente dell'arte e di un artista. Or questi luoghi comuni si trovan spesso nelle conferenze dell'Adler e guastano; ciò che, per altro, non toglie che non si debba rendere omaggio alla diligenza usata dall'autore, nel suo lavoro di compilazione, di riproduzione e di analisi.

Pur collocandoci al punto di vista del prof. Adler, che è quello dello studio oggettivo, in esso si riscontrano i dati, ma difettano i riflessi, gli sviluppi, le concatenazioni. Ad esempio, egli ricorda, in principio, il processo di formazione dell'*opera*, ossia del dramma in musica, e osserva giustamente come la vita di questo genere d'arte riposi nel sentimento, nell'intelligenza del sentimento. E perchè egli non connette queste desunzioni estetiche e storiche col momento, in cui egli stabilisce il riordinamento del dramma musicale per opera di Wagner, il carattere sempre più naturale e patetico del dialogo, la funzione caratteristica dell'orchestra, del motivo, della famiglia di motivi, la sottolineazione del colorito armonico, l'immagine viva della scena nella ipatodia istrumentale? Non è il caso di lunghe disquisizioni, ma di richiami drastici ed incisivi, sui quali ha da passare la linea dorsale d'un lavoro di questa specie, per essenza non solo narrativo, ma penetrante nel vivo fuoco della discussione.

Quanto al resto, non si può a meno di riconoscere l'ordine e la completezza dell'esposizione, esclusa la novità di ricerche.

Gli esempi sono troppo pochi, e questi pochi non sono nuovi. L'averne detratti, in parte, dagli stessi minori saggi del Wagner o da scritti occasionali destinati al giornalismo, non credo sia stata cosa conveniente. Il critico e lo storico devono lavorare con la loro mente e coi materiali preparati e scelti da loro, affinchè la prova del loro giudizio sia libera, sicura e scevra di preconcetti.

L. Th.

CARL WAACK, Richard Wagners Tristan und Isolde. — Leipzig, 1904. Breitkopf und Härtel.

Il fascicoletto appartiene al genere delle *guide*, indispensabili per la distinzione dei motivi e di altri elementi d'intelligibilità artistica. Però, per questa parte non assolutamente analitica — ed è giusto che sia così — l'autore non ha dimenticato di informare il lettore sulla specie dell'attività artistica del Wagner nel secondo periodo della sua vita, ciò che egli fa nella parte introduttiva, e fa bene.

L. Th.

OTTO NEITZEL, Richard Wagners Opern in Text, Musik und Scene erläutert. Dritte Auflage. — Stuttgart und Berlin, 1904. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

La parte puramente tecnica, l'analisi dei temi e delle forme, il rilievo degli effetti orchestrali e delle finalità espressive nella melodia vocale, tutta la parte che, presso molti autori di commentarii e di *guide*, approda solo nell'aridume di note e disquisizioni insopportabili, non è riescita, nel presente lavoro, a soffocare l'animata, piacevole e facile scorrevolezza della rassegna critica, poetica e scenica insieme. Il Neitzel è troppo artista egli stesso, per non avvertire questo difetto, che pregiudica tanto lo scopo di tali delucidazioni informative e lo stesso godimento dell'opera d'arte, e per saper come evitare il pericolo di cadervi.

Ma ciò che ancora importa notare è la stessa compendiosità del commento, nella maggior somma di richiami e confronti storici ed estetici, che sia necessaria, per formarsi un'idea chiara del significato e del punto di sviluppo che una determinata opera del Wagner rappresenta nell'individualità dell'artista.

Il Neitzel racconta, osserva ed espone anche graficamente la sostanza musicale, con la concisione e l'impressività che lascia un pensiero sottile e spontaneo seguìto dall'esemplificazione immediata, breve, del tema, della melodia, dello spunto o dell'accordo. Egli non divaga; egli è fissato così nella sua tela drammatica e musicale, che tutto che in essa si svolge, passa con la massima perspicuità nei pensieri del narratore e del commentatore.

In questo modo il Neitzel ci offre la rassegna delle opere di Wagner, dal *Rienzi* al *Parsifal*; e noi, colla scorta del suo libro, mentre sappiamo collocarci dal miglior punto di vista per conoscere l'entità della poesia e della musica, sentiamo ancora aumentata la capacità riflessiva della nostra mente e ampliata la cerchia delle nostre immagini; ciò mediante il riflesso ideale, che ne viene da varii campi della coltura, e la suprema sensazione emanante dall'opera d'arte, il punto vivido e ardente nella nostra opera di riproduzione. L. TH.

Musica.

HENRY EXPERT, Les Maîtres Musiciens de la renaissance française. 19me Livr.: *Guillaume Costeley, Musique*; Troisième fascicule. — Paris, 1904. A. Leduc.

Nel nuovo fascicolo, che rende sempre più interessante la stupenda pubblicazione intrapresa da M. Expert, è riprodotta dall'esemplare unico che si trova nella Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi, la

MUSIQUE DE
GUILLAUME COSTELEY,
ORGANISTE ORDINAIRE ET
VALLET DE CHAMBRE, DU
TRESCHRESTIEN ET TRESINVINCIBLE
ROY DE FRANCE
CHARLES IX.
A PARIS
Par Adrian le Roy & Robert Ballard,
Imprimeurs du Roy.
1570.

Le canzoni francesi del Costeley (1531-1606) possiedono l'impronta caratteristica di questo genere di composizioni, così in voga in Francia e in Italia nella seconda metà del secolo XVI; sono, cioè, semplici e chiarissime, perchè, ispirate dall'estro popolare, si sottraevano agli artifizî della scuola fiamminga ed alle forme che ne derivarono.

Tra le dodici canzoni di questo libro trovo la *Prise de Calais* (*Hardis Françoys*), che, a mio avviso, ha una certa aria di somiglianza colla famosa *Battaglia francese* (*La guerre*) di Janequin.

Ma sopra tutto sono degne d'attenzione le parole che Costeley dirige *à ses amis* in avvertenza sul modo di eseguire la sua musica. Egli si era accorto che il temperamento ineguale dell'organo e dell'*espinette* era ben lontano dalla vera perfezione; anche il liuto cadeva nello stesso inconveniente: *toutefoys pour sa naturelle douceur il deçoit tellement les moins delicates aureilles qu'elles s'offençent peu de tel discord.* Noi sappiamo che la dolcezza del liuto dipendeva dal temperamento uguale, che si era imposto naturalmente nello strumento senza che i musicisti d'allora ne potessero valutare la ragione e la portata. Costeley credette invece di tentare l'*essay sur l'idée d'une plus douce & aggreable musique que la diatonique quand elle seroit heureusement deduicte* col dividere a terzi di tono la maggior parte delle voci di qualche canzone. Aveva compreso la differenza tra il semitono cromatico e il diatonico, ed anzi rimproverava gli esecutori di non saperli distinguere e d'impiegarli a controsenso l'uno per l'altro; ma il rimedio che suggeriva per raggiungere l'armonia perfetta della scala naturale era sbagliato scientificamente e provava solo il sentimento finissimo dell'artista.

Faccio tante congratulazioni a M. Expert per la sollecitudine diligentissima con cui attende alla sua impresa colossale in favore degli studiosi, augurando che un lavoro come il suo sia reso possibile anche nel nostro paese per l'arte nostra. O. C.

B. MUGELLINI, *Quintetto* per Pianoforte, 2 Violini, Viola e Violoncello. — Leipzig. Breitkopf et Hartel.

Il primo tempo non produce alla lettura subito un'impressione distinta delle varie parti della composizione in rispetto al tutto; forse n'è causa l'insistenza sui medesimi ritmi cui si è facilmente trascinato dalla misura di $\frac{6}{8}$; un esame più attento correggerà l'impressione. Ben delineato il primo motivo e di carattere sereno; il passaggio al motivo in *Sol minore* (molto meno mosso, pag. 5) parrebbe brusco ed artifizioso se non fosse evidentemente voluto per ragioni estetiche allo scopo di dar maggior risalto al sentimento di mestizia della nuova melodia: la quale ha semplicità d'un canto popolare, piuttosto debole nel primo periodo, si rinvigorisce poi nel *modo maggiore* e acquista sempre forza nell'elaborazione tematica. Qui l'A. sa dar vita alle idee e trar partito dal contrasto di sentimenti; noto pure la felice preparazione al ritorno del primo motivo.

Nell'*Adagio* è la quiete d'una serenata: non sviluppi importanti e vario giuoco di sentimenti, ma cantilene semplicissime, che non era facile sostenere sino alla fine conservando l'unità d'impressione; il Mugellini vi riuscì con fortuna. Quest'unità vien meno nello *Scherzo* a causa della disparità di valore o di carattere delle idee; il motivo N. 3, che nella sua melodiosità dovrebbe così ben contrapporsi al saltellante motivo principale, non è originale a sufficienza, data l'importanza che sembra annettervi il compositore; e il motivo in *Si bemolle* (Molto tranquillo, pag. 33), non già che possa per la sua struttura dirsi di derivazione, ma pel suo fascino ripete emozioni già sentite.

In compenso il finale riavvince l'attenzione del lettore; piace senza riserve la melodia proposta dal violoncello, che nella sua serenità stabilisce un'unità di carattere col primo tempo; col motivo in *Sol minore* (pag. 48) entra l'elemento appassionato che domina con forza crescente nelle pagine successive, quelle di maggior effetto in tutta l'opera. Poco prima della chiusa v'è come una sospensione nel breve *Andante* elegiaco; l'A. ha certo ubbidito ad un programma poetico; ma io non so se questa mesta cantilena abbia in sè tanta virtù da contrapporsi a quanto precede e da legittimare l'interruzione.

Ed ora ricordo la Sonata per violoncello, raffronto, e mi par di fissare le tendenze del compositore; le quali sono d'un musicista lirico che si abbandona alla melodia colla voluttà di un italiano e la vuol spontanea come nei canti del popolo; ma appunto nello stile facile sta la gran difficoltà dell'arte: l'ingegno alle volte non basta,

l'artista non tema d'esser severo con sè stesso. Il Mugellini eccelle piuttosto nell'elaborazione delle idee e v'infonde uno slancio che solo dà un'intima conoscenza del genere d'arte. Questo con franchezza e colla stima dovuta a chi sa il metodo della critica e ne apprezza l'ufficio. A. E.

LEO FALL, Irrlicht, Oper in 3 Akten von Ludwig Fernand, Musik von L. F. Harmonie, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst. — Berlin, W.

La rappresentazione di quest'opera, stando ai giornali, doveva aver luogo ai primi del gennaio di quest'anno al Teatro Reale di Mannheim. Ciò sarà anche avvenuto: nulla mi consta però circa l'esito suo.

Ora, quantunque io ben sappia esser cosa piuttosto pericolosa giudicare una musica scenica senza averla udita all'atto della sua esecuzione, in teatro, non ho indugiato ad occuparmi di questa, anche sulla sola riduzione per canto e pianoforte, viste le spesse citazioni degli strumenti d'orchestra, con cui l'autore — il quale in tal caso è lo stesso riduttore — l'ha accompagnata, in modo che non riesce difficile formarsi un'idea dei principali effetti della partitura e delle intenzioni drammatico-orchestrali del compositore, a delucidazione e complemento del resto.

Il soggetto, semplicissimo, è detto in due parole.

Mathias, borgomastro di una piccola città della provincia renana e proprietario di una masseria, amò, da giovine, una graziosa figliuola di contadini, Lisbeth, e l'abbandonò, dopo averne avuto un figlio. La bella fanciulla d'un tempo, oggi è una povera vecchia costretta a vivere di elemosina. Il figlio, soldato, è sui campi di guerra. Ma il dì del ritorno è giunto finalmente: anche nella piccola città sull'Ahr si festeggia il grande avvenimento del giorno, la nuova pace di Parigi — avevo dimenticato di dire che siamo nel 1816 — e tanto più grande vi è il giubilo, in quanto i bravi soldati superstiti stanno per arrivare.

Tra questi è Gerhard, il figlio di Lisbeth, il quale, sapendo che d'ora innanzi egli dovrà procurare un pane a sè ed alla madre, s'offre, qual servo, a Mathias, che l'accetta. Il padrone ha una figliuola, Gertha, promessa sposa a Jerome, ricco borghese, ma per nulla invaghita di lui, uomo fatuo, superbo e senza cuore. Essa si affeziona invece al servo Gerhard, e se ne innamora al punto, che già in cuor suo ripudia il fidanzato. Il padre vien tutto a sapere dalla bocca stessa della figliola. Egli monta sulle furie: — ciò non deve essere, egli minaccia, non può essere. Ma Gertha e Gerhard si amano, e tutto è inutile.

Passano alcuni mesi e Mathias, con la figliola, va ad abitare alla masseria.

Una sera, secondo il convenuto, Gerhard, uscito in sul cortile davanti alla casa, mentre tutti riposano, getta un sassolino alla finestra della stanza di Gertha, dove il padre l'aveva rinchiusa. La finestra s'apre e si illumina. Ma la fuga progettata non può seguire: Gertha è prigioniera.

Gerhard, per altro, più risoluto che mai, riesce a penetrare fino a lei; scendono insieme nella strada e già prendono il viottolo del boschetto per evitare gli sguardi del geloso Jerome, che sta spiando, allorchè un colpo di vento — s'approssimava il temporale — sbatte l'imposta della finestra rimasta aperta e la lampada, che vi stava dietro, cade nella stanza: nugoli di fumo n'escono e in un tratto la camera è in fiamme. Jerome grida al soccorso; i famigliari accorrono. Mathias, svegliato di soprassalto, mezzo vestito, accorre pur egli: il suo primo pensiero è di salvare la figlia, che egli crede già vittima del fuoco, e con alcuni uomini penetra nella casa ardente.

Poco dopo gli uomini portano fuori il corpo di Mathias, annerito dal fumo, colle vesti bruciate, ferito a morte. Gertha sopraggiunge trafelata, e dietro a lei Gerhard. Al padre rimangono pochi istanti di vita. Aperti gli occhi, egli riconosce la figliola e Gerhard. Allora egli, abbracciata Gertha e, accennando a Gerhard, sospira, con voce fioca e piangente: lascialo, lascialo, egli è tuo fratello. Poi, reclinato il capo, muore. Gertha, presa da improvvisa pazzia, con le grida disperate del delirio, si fa largo tra la folla, corre verso il ponte sull'Ahr e di là si getta nel fiume.

A questa azione, svolta con i mezzi che diconsi consentanei al genere dei libretti d'opera, mezzi comunemente accettati e di effetto consuetudinario sul pubblico, non era difficile adattare una musica di qualche guisa omogenea col carattere delle scene e dei personaggi. L'uno e gli altri sono precisamente i soliti, e la musica non si saprebbe forse dove avesse potuto basare le proprie esigenze di originalità.

Pertanto, se il compositore ha scritto il suo lavoro dominando, con sufficiente magistero dell'arte, tanto il soggetto che la materia musicale, pare che egli si sia accontentato di velare, di eludere le banalità del libretto, traendo specialmente partito dalle scene popolari, per scrivere una musica graziosa, movimentata, che dà alla scena quando un vivo colorito campagnuolo e quando accentua con verità di sentimento gli episodi individuali, i momenti dell'effusione patetica e drammatica.

Però la sua è pur sempre una capacità di dir bene cose non nuove nè originali, è la capacità di tratteggiare scene e caratteri con

quanto possa desumersi dal ricordo di opere di musicisti, che furono o sono in voga. Gli è perciò che raro è, in quest'opera, il punto effettivamente non piacevole, mentre poi in questa piacevolezza entrano, per molta parte, elementi di freddezza e di indifferenza: essa non vi attrae, non vi tiene mai con la forza del rapimento. È lo spettacolo in cui la musica e la scena non mancheranno di tener sveglia l'attenzione dello spettatore, perchè tutti gli espedienti più usati nella pratica lirico-teatrale vi sono adoperati con abilità e successo: i cori, le marce, le danze, il duetto, il terzetto, l'*a solo* patetico, il vario e ben aggiustato colorito istrumentale ed armonico, senza che da queste parti e dal complesso dei loro effetti ne risulti una nota personale e si affermi un brano qualsiasi di individualità.

Con questa capacità di assimilazione e di selezione tecnica, il compositore ha equilibrato l'opera sua, riassumendola in una totalità d'effetti buoni e lodevoli. La sua musica scorre facile, chiara, armonica sempre ed omogenea con la scena, efficace anche nel senso drammatico, perchè rapida e concisa nella parte descrittiva, limitata al puro necessario nel comento orchestrale, allettevole nella melodia, nel colorito e nel ritmo. L'espressione ne è quindi subitanea e convincente: è possibile che ciò non sia da spregiarsi in un'opera in musica, anzi ciò può essere persino un ottimo fattore di comprensibilità e di successo; però non si dovranno varcare i limiti di queste modeste esigenze per plaudire all'arte del compositore: ma sarebbe ingiusto il non riconoscergli d'esser riuscito a mantenere efficacia a tre atti d'opera, dando ad essi la sostanza usuale dei prodotti consimili, e nulla più.

Tutto il movimento corale ed orchestrale del primo atto è interessante pel vigore e per la vita ond'è animato. La passione che si raccoglie nei caratteri di Gerhard e Gertha, cominciando già fin dalla delineazione del primo di questi e crescendo, dal secondo atto in poi, nell'àmbito delle forme e degli sfoghi or lirici or drammatici, è resa con mezzi distinti, è intuitiva, tangibile a primo tratto, ha non lunga, forse, ma sicura presa sull'animo nostro e si delinea del tutto nel secondo atto, più persuasivo nella sua varietà e più potente, poichè il dramma ivi prende corpo e significato deciso.

Il terzo atto è tutta una pittura di sentimento e d'ambiente. Il compositore ha trovato nella melodia note vive, che quasi feriscono l'anima, ed al conflitto delle passioni ha partecipato tutto il calore del dramma, in quanto esso sia compatibile con forme usate e che offrono sino i momenti arcaici di questo genere d'arte.

L'ultima scena bisognerebbe vederla e sentirla in teatro per potersi pronunciare definitivamente.

Io mi domando soltanto se, dato il possesso di questa famigliarità di cui ha dato prova il Fall nell'impiego dei mezzi per comporre un' opera di così facile e scorrevole condotta, il compositore non dovesse per avventura pensare ad esser meno frettoloso e marcare, se è possibile, della sua personalità l'arte, che egli mostra di coltivare con tanta passione. L. Th.

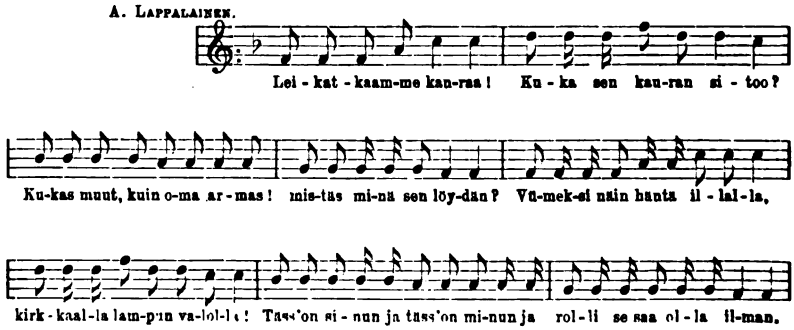
ILMARI KROHN, Suomen kansan säveltmiä. Toinen jakso. Laulusävelmiä. Ensimmäinen vihko. — Iyväskylässä, 1904. Iyväskylän Kirjapainossa.

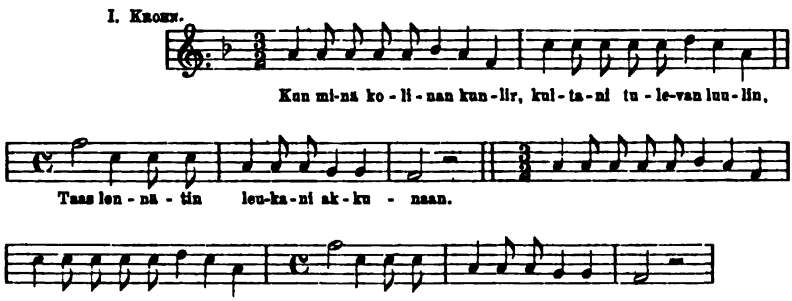
Con questo volume il Dottor Ilmari Krohn comincia la pubblicazione delle melodie finlandesi da lui raccolte. Per ordinare con metodo sicuro le migliaia di canzoni che gli fruttarono le sue fortunatissime ricerche, egli le divide secondo il carattere melodico delle frasi (ordinariamente di quattro battute) che le costituiscono, desumendone i varî tipi dalle cadenze perfette od imperfette sulla tonica, sulla dominante o sulla sottodominante da cui sono chiuse. Distingue pure l'àmbito della melodia, e in ogni canzone cita in alto il nome di chi la trascrisse in notazione musicale, e in basso la provincia o la parrocchia da cui è originaria.

Il numero ingente di canzoni finlandesi che il Dottor Krohn dispone per la stampa, se da un lato ci meraviglia per il lavoro immane da lui intrapreso con tanta passione per il suo paese e per la storia dell'arte musicale, dall'altro ci prova le qualità straordinarie che i popoli finnici hanno per la musica in generale, ed in particolare le loro felicissime disposizioni per la creazione di una melodia caratteristica nella sua dolce tristezza, per quanto semplicissima, dirò anzi primitiva.

Non mi spiego a lungo sull'argomento, perchè meglio della mia parola varrà in appoggio di esso qualche esempio tolto dal libro

A. Lappalainen.





del Dottor Krohn. Avverto però che senza la lettura di questo è impossibile comprendere interamente quel sentimento indefinibile che anima l'arte svoltasi nella poesia del cielo settentrionale.

O. C.

Varia.

C. ZANGARINI. Catullo. Dramma lirico. — 1904. Roux e Viarengo.

Dopo il « *Catno* », questo « *Catullo* » è una sosta. Dovette esser composto in un momento di riposo, nel quale l'autore, frenando gli impeti della fantasia, si compiacque in un pacato lavoro di rievocazione e di ricostruzione. Ricostruzione dei fatti quali un libero e sottile interprete può congetturarli dagli sparsi accenni della poesia catulliana: rievocazione dei motivi intimi di quei versi, tutti ardenti e frementi di gioie e di strazi, d'estasi e di spasimi, di voluttà e di sdegni, di speranze e di sconforti e d'angoscie.

Chi prenderà a musicare questo dramma dovrà leggere, o rileggere, la lirica del Veronese, e penetrarsene tutto, e trasfondere nelle mille voci degli strumenti ciò che degli spiriti di essa non potè accogliere il verso del poeta moderno, costretto ad accennar rapido per le necessità dell'azione: sicchè la luce di quel mondo interiore, riverberata dall'orchestra, avvolga le imagini della parola declamata, e le esalti e le trasfiguri, come nell'oro e nella porpora d'un riflesso d'incendio.

Ma tra i *compositori* nostri quanti intendono il latino? Don Perosi, certo; se non che Catullo è un pagano. Degli altri, taluno che si atteggia a letterato cianciuglia a fatica la sua lingua; i più dovrebbero durar ancora tre o quattro anni di studi per potersi presentare, con qualche speranza di buon esito, a un esame d'ammessione al ginnasio.

Tale essendo la cosa, Catullo, probabilmente, non avrà *note* dai musici. Sarà, a ogni modo, un compenso delle troppe che già ebbe dai commentatori.

R. G.

G. A. FANO, Pensieri sulla musica. — Bologna. Libreria Treves di Luigi Beltrami.

Il Fano ha raccolto alcuni scritti d'occasione, corrispondenze, conferenze; egli espone le sue impressioni d'un viaggio artistico a Ratisbona, Bayreuth e Monaco e c'intrattiene sulla « Filosofia della Musica » di Mazzini. Questi scritti egli pubblica perchè — cedo la parola all'autore — « l'idealità, che gli inspirò e li vincola, vive tuttora giovanilmente fresca in me e risponde alle presenti necessità della vita musicale italiana. Elevare anzitutto lo spirito con la coscienza della sincerità e della virtù, conservare all'arte italiana i caratteri suoi specifici riannodandola ai monumenti del passato, ravvisare pensiero ed azione col soffio di nuovi e fraterni ideali: ciò debbono anche ora i giovani musicisti italiani ». Ora a me piace il calore dimostrato dal Fano; è entusiasmo d'un innamorato dell'arte, è sdegno contro la miserevole vita musicale in Italia. Il nobilissimo còmpito toccherà ai giovani d'oggi, in un avvenire migliore, quand'essi non avranno più a lottare contro il *filisteismo* idiota neghittoso della generazione che se ne va. A. E.

Grove's Dictionary of Music and Musicians. Edited by J. A. Fuller Maitland. In five volumes. Vol. I. — London, 1904. Macmillan and Co.

Il còmpito che si è assunto Mr. Fuller Maitland è tutt'altro che facile, è alle volte anche abbastanza ingrato.

Il Dizionario del Grove tratta non solo dei musicisti, ma di tutta quanta la materia musicale e delle istituzioni che hanno avuta ed hanno un'importanza reale. Oltre a ciò esso contiene articoli bibliografici e critici amplissimi su musicisti eminenti, differendo in ciò dalle pubblicazioni del genere precedute. S'intende poi che esso deve mantenersi al corrente dei fatti nuovi, dei cambiamenti e delle aggiunzioni imposte dal continuo evolversi dell'arte e dall'affermarsi di nuovi artisti. Quindi l'accumularsi di nuovo materiale, le correzioni del vecchio e l'equilibrio delle varie parti e dei diversi volumi preoccupa giustamente il compilatore. Tanto più che, per quanto meritevoli ancora di riguardo, i lavori, in qualche modo affini, del Fétis e del Mendel si sono oggi mostrati insufficienti al bisogno degli studi. Le ricerche bibliografiche poggiano oggidì su altre basi.

L'opera del Grove, venticinque anni or sono, fu salutata come un'apparizione importante: essa prese il posto che le spettava, ma neppur essa — come opera umana — si affermò esente da difetti, principale dei quali, una notevole disparità nell'estensione degli articoli, pur là dove essa era poco o nulla giustificata dalla importanza della personalità o dalla cosa venuta in discussione. Ciò dipendeva forse dal sistema stesso di compilazione a cui, s'intende,

concorrevano uomini diversi. In ogni modo, tale difetto apparve chiaro anche al Grove, il quale più d'una volta pensò e vagheggiò l'idea di una revisione del suo dizionario, di una ristampa con le opportune aggiunte, correzioni e proporzionali cambiamenti.

Il Grove stesso, morendo, lasciò, a questo proposito, un materiale copioso: spettava al Fuller Maitland ordinarlo, proseguire le ricerche per conto proprio, or sulla base del documento autentico, or sull'indagine di seconda mano, cercando di ottemperare all'esigenza dei nuovi studi, senza alterare l'indole del lavoro originale.

Così noi vediamo, già in questo primo volume, meglio adeguati e più completi gli articoli su Bach, Chopin, Brahms e Berlioz, oltre a un nuovo articolo sull'acustica. Man mano che capita il caso, si nota quanto calcolo si sia fatto delle nuove ricerche nel campo dell'archeologia, di quali nomi di nuovi compositori si sia arricchita questa sezione, al qual proposito veggo mantenuto un rigoroso criterio di selezione, il solo che possa conferire serietà a opere di questa specie, ben distinguendole dalle raccolte biografiche nazionali e locali. E son queste appunto che giustificano il procedimento ragionevole e necessario seguito nelle opere di maggior mole ed importanza.

Noi salutiamo dunque con piacere la seconda edizione di questa opera eccellente, augurando che le splendide contribuzioni inserite nella precedente, quelle del Grove, dell'Hipkins, del Rockstro e di altri, siano mantenute, e, saggiamente ampliate dal Fuller Maitland, servano d'esempio e di stimolo alla coscienza ed allo studio dei nuovi contributori. L. TH.

Report of the Librarian of Congress for the fiscal year ending June 30 1903. — Washington, Government Printing Office.

Si contiene, in questo volume, un numero considerevole di documenti in relazione allo stato attuale della Biblioteca nazionale degli Stati Uniti d'America, che ha sede a Washington.

Per quanto concerne la parte musicale, rileviamo i notevoli progressi, che si sono manifestati specialmente in questi ultimi anni. Giacchè se, fatte poche eccezioni, la collezione delle opere musicali, fino ad un certo tempo, era rappresentata dai depositi fatti per la legge del *copyright*, gli acquisti si fecero, già da lunga pezza, sempre più spessi in quanto alle opere d'autori americani, e si son venuti man mano estendendo a quelle di autori Europei.

Oggi questo importante ramo della grande Biblioteca possiede una collezione di opere musicali teoriche e pratiche, di opere storiche e critiche, le quali costituiscono un patrimonio non indifferente, su cui può formarsi la coltura degli studiosi.

Il numero dei volumi e dei pezzi, nella divisione musicale, era stimato, nel 1903, a 366,735. Colle aggiunte dei mesi passati, oggi essa possiede all'incirca 400,000 fra opere d'ogni specie, fascicoli e pezzi diversi.

Il capo della divisione musicale è Mr. O. G. Sonneck.

L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

La Nuova Musica (Firenze).

N. 105. — G. Senes, *La musica a Firenze.* — A. Ferrerio, *Le origini del melodramma.*

N. 106. — G. Senes, *La musica a Firenze.* — A. Bonaventura, *Enrico Panzacchi.* — A. Ferrerio, *Le origini del melodramma.* — P. Bertini, *In onore di Cesare Franck.*

N. 107. — G. Senes, *La musica a Firenze.* — P. Bertini, *Ricordi inediti di F. Chopin.* — L. Spalla, *La scoperta d'una composizione di Wagner.*

Musica e Musicisti (Milano).

N. 10. — Brondi, *Una visita al Prof. L. Mozzani.* — Paladini, *Il « turdus musicus », gli uccelli cantori e le caccie canore.* — Manfroni, *Il teatro sociale di Rovigo.*

N. 11. — *Le danse macabre.* — Luigi Denza-Cellesi, *L'esposizione dell'antica arte senese e la musica.*

N. 12. — Pesci, *Nel primo centenario del Liceo musicale Rossini, di Bologna.*

Musica sacra (Milano).

N. 10. — *Come e quando è permesso alle donne di cantare in Chiesa.* — *La Commissione pontificia per la nuova edizione dei libri di canto liturgico nell'isola di Wight.* — *Dubbi musicali a rime obbligate con risoluzione.*

N. 11. — *Arcaismi musicali?!* — *Un solenne pontificale di Papa Gregorio I.* — *Il congresso di Roma e il canto gregoriano tradizionale.* — *Dubbi musicali.* — *La musica religiosa popolare.*

N. 12. — *La Filarmonica di ***.* — *Organisti ed organari.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 9-10. — *Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico in un manoscritto del secolo X-XI.* — *La scuola Solesmense di Appuldurcombe e le riunioni della Commissione pontificia per l'edizione vaticana delle melodie gregoriane.*

N. 11-12. — *L'adunanza della Commissione pontificia all'isola di Wight.* — *Notes sur le Kyrie « fons bonitatis ».* — *Mistificazione inglese e critica di H. G. Worth.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

Fasc. 3, settembre. — C. Cordara, *Edoardo Hanslick.*

Fasc. 4, 5, 6, ottobre-novembre. — G. Samoggia, *Una ripresa dei « Maestri Cantori ».*

Santa Cecilia (Torino).

N. 4. — Pagella, *L'eterno..... ritmo! — A proposito di commissioni diocesane. — Il concorso di « Schola Cantorum » a Torino.*

N. 5. — Guerrini, *Le reliquie e la festa di S. Cecilia.* — Guerrini, *L'eterno... ritmo! — La commissione per l'edizione vaticana.*

N. 6. — *I Vescovi e la musica sacra. — Il congresso di musica sacra a Torino.* — Guerrini, *La festa dell'Immacolata Concezione.*

FRANCESI

Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre (Paris).

2e année, N. 7. — E. Thierry, *Journal* (janvier-mars 1864), — F. Ponsard, *Histoire d'une comédie: « L'honneur et l'argent ».* — Henri de Curzon, *Un mot sur le théâtre de Dancourt.* — L. Rouanet, *« Les Saynètes » de Jouan del Castillo.* — A. Dorchain, *Le cabinet de Pierre Corneille.* — J. Truffier, *Un document sur la Montansier.* — G. Duval, *Notes sur des peintures de décoration théâtrale au XVIIe siècle.*

La Revue d'art dramatique et musical (Paris).

15 octobre. — Dauriac, *R. Wagner et M. Wesendonk.* — Pilon, *J. J. Rousseau musicien et le « Devin de Village ».*

15 novembre. — Pilon, *J. J. Rousseau, etc.* — Beaudu, *Un chanteur. G. B. Rubini.*

15 décembre. — Stenger, *Le théâtre pendant le Consulat.*

La Revue Musicale (Paris).

N. 19. — Combarieu, *Meyerbeer.* — Ettler, *Les œuvres de Meyerbeer, d'après ses papiers posthumes.* — Meyerbeer, *Lettres inédites, autugraphe littéraire, observations critiques sur le livret de l'« Étoile du Nord »* (altri scritti su M.).

N. 20. — Combarieu, *E. Humperdinck.* — Aubry, *Un coin pittoresque de la vie artistique au XIIIe siècle.* — Quittard, *« Orphée descendant aux Enfers », cantate de Charpentier (1634-1704).*

N. 21. — Conrat, *Brahms tel que je l'ai connu.* — Combarieu, *Simples notes de lecture musicale.* — Zakone, *Le chant dans les églises de Paris.* — Landormy, *Les fonctions variables des accords d'après H. Riemann.*

N. 22. — Lombard, *La physiologie et l'enseignement du piano.* — Lenoël-Zevort, *Le chant et les méthodes.* — Mercier, *La sonate en* la mineur *pour violon et piano de H. Février.* — Combarieu, *La symphonie de V. d'Indy.*

N. 23. — Hantich, *F. Smetana.* — Polignac, *De la compréhension musicale.* — Zakone, *Ce qu'on sait en Allemagne de la musique française.*

N. 24. — Laloy, *Au jardin des chansons.* — Aubry, *La chanson populaire au moyen-âge.* — Tiersot, *L'expansion de la chanson populaire française.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 19. — De Stoecklin, *Musique et musique Allemande.* — D'Udine, *Sur la virtuosité.* — De Ménil, *Mouton Willaert et l'École Venitienne.*

N. 20. — De Stoecklin, *L'organisation de la musique et la vie musicale.* — Marcel, *Subventions et Conservatoires.* — De Ménil, *Willaërt et l'École Vénitienne.*

N. 21. — *Numero dedicato a César Franck.* — *Scritti di Mauclair, d'Indy, Dukas, Bordes, Debay, ecc. ecc.*

N. 22. — Laurencie, *Sur les œuvres de J. M. Leclair.* — Marcel, *Subventions et conservatoires.* — Delay, *« Don Juan » à l'Opéra et à l'Opéra Comique.*

N. 23. — Queylar, *Les fonctions tonales.* — Rouchès, *Le sentiment musical chez les écrivains de 1830. H. de Balzac.* — Marcel, *Opinions sur l'art musical libre.*

N. 24. — Queylar, *Les fonctions tonales.* — Rouchès, *H. de Balzac.* — Sanerwein, *Les « Trois Faust » au théâtre de Monte Carlo.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 42, 437. — Torchet, *Théophile Gauthier, critique musical* (seguito e fine).

N. 42. — R. S., Mozartiana. — *Une lettre de M. Vincent d'Indy.*

N. 43. — H. de Curzon, *Boîte aux lettres rétrospective: Deux lettres de danseuses.* — Cantel, *Le deuxième festival Bach.*

N. 44. — M. D. Calvocoressi, *Le vers, la prose et l'« e » muet.* — H. Imbert, *Le monument de César Franck.* — H. de C., *Le bilan musical de 1903 en France.*

N. 45. — Michel Margaritesco, *La musique religieuse orthodoxe roumaine.* — G. Servières, *Correspondance.* — H. de C., *Encore un mot de bibliographie musicale.*

N. 46, 47. — May de Rudder, *La musique dans la nature, sa place dans l'œuvre de R. Wagner.*

N. 46. — F. de Ménil, *La troisième symphonie de M. Albéric Magnard aux Concerts Lamoureux.*

N. 48, 49. — Robert Sand, *Notes sur l'évolution de la musique en Espagne.*

N. 48. — H. Imbert, *« Le Sang de la Sirène »*, première audition au théâtre de la Gaité.

N. 49. — M. K., *L'« Alceste » de Gluck.*

N. 50. — Ch. Tardien, *Notes sur « Faust ».*

N. 51. — H. Imbert, *« Tristan et Iseult »*, première représentation à l'Opéra de Paris. — J. Br., *« Alceste »*, première représentation au théâtre royal de la Monnaie.

N. 52. — J. d'Offoïl, *Le vers, la prose et l'« e » muet.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 40 e seg. — (continua l'art. di Pougin su *Pierre Jélyotte*).

N. 43. — J. Tiersot, *César Franck.*

Le Théâtre (Paris).

Octobre I. — *La quinzaine théâtrale.*
Id. II. — Henri de Curzon, *Chronique musicale.*
Novembre I. — *La quinzaine théâtrale.*
Id. II. — *La quinzaine théâtrale.*
Décembre I. — *La quinzaine théatrale.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 46. — K. Grunsky, *Liszt's Briefe an Prof. Lebert.* — Corrispondenze, Notizie, Concerti.

N. 47. — A. Kromayer, *Auszug aus dem Kapitel IV. des Buches: « La Musique et la Psycho-Physiologie » von M. Jaëll.* — Id., id.

N. 48. — F. Kromayer, *Auszug aus dem IV. Kapitel des Buches: « La Musique et la Psycho-Physiologie » von M. Jaëll.* — Id., id.

N. 49. — A. Eccarius-Sieber, *Die Bestrebungen zur Hebung des Musikerstandes.* — Id., id.

N. 50. — M. Puttmann, *Wilhelmine Schröder-Devrient* (Zu ihrem 100. Geburtstage). — Id., id.

N. 51. — Nana Weber-Bell, *Sprache und Gesang.* — Id., id.

N. 52. — H. v. Wolzogen, *Nach Siegfried Wagner's Kobold.* — Id., id.

N. 1 (1905). — F. Kromayer, *Auszug aus dem V. Kapitel des Buches: « La Musique et la Psycho-Physiologie » v. M. Jaëll.* — R. Batka, *Eine Brahmsbiographie.* — Id., id.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 1, 2, 3, 5, 6. — *Tonsatzlehre* v. M. Koch (seguito del corso d'armonia).

N. 1, 3, 5. — *Wie studiert man Johann Seb. Bachs « Wohltemperiertes Klavier »* v. Prof. Wilh. Weber-Augsburg (Articolo della più grande importanza per i Pianisti).

N. 2, 4, 6. — *Der Nonakkord und seine verschiedenen Gestaltungen.* von Dr. A. Schütz. Stuttgart (Articolo teoretico).

N. 1. — *Ausgaben und Methoden der Musikästhetik,* v. Dr. Max Graf, Wien. — *Beethoven-Landschaften,* v. Dr. Egon v. Komorzynski. — *Melodie und Harmonie,* v. Dr. Schütz. — *Ferdinand Hummel* (schizzo biografico).

N. 2. — *Gedanken zum Leipziger Back-Feste,* v. Dr. K. Grunsky, Stuttgart (una propaganda bacchiana). — *Schopenhauers Randbemerkungen zum « Ring des Nibelungen »,* v. Prof. Hermann Ritter. — *Theodor Streicher,* v. Dr. Joseph Wenisch-Teplitz (schizzo biografico).

N. 3. — *Die Operette,* v. Dr. Ferd. Scherber. — *Peter von Winter,* von Dr. Adolph Kohut (In occasione del 150° natalizio). — *Der II. musikpädagogische Kongress in Berlin,* v. Anna Morsch (Resoconto).

N. 4. — *Ein Dank an Richard Wagner,* v. Prof. Dr. W. Golther (Articolo più che altro di ordine economico). — *Mélodie en* Fa, *Persönliche Erinnerungen an Anton Rubinstein,* v. P. Boborykin (Traduzione di Marie Bessmertny, in occasione del 10° anniversario della morte del Re).

N. 5. — *Wilhelmine Schröder-Devient*, v. MAX PUTTMANN (In ricordo). — *Musikalische Zeitfragen. VII. Vom Dilettantismus in der Musik*, v. Dr. EDGAR ISTEL (In occasione del giubileo della Società Orchestrale in Monaco di Baviera).

N. 6. — *Peter Cornelius als Lyriker*, v. KURT MEY. — *Zur Instrumentenkunde. Die Entwicklungsgeschichte des Klaviers. II. Die Violinstrumente*, von A. TISENMANN. — *Ein Klavierspieler u. Komponist*, v. Dr. ADOLF KOHUT (In occasione del 100° natalizio di Julius Benedict).

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 42, 43. — EUGEN SCHMITZ, *Spohr und Wagner*.

N. 42. — Dr. A. SCHERING, *Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig*.

N. 43. — F. KAATZ, *Zweiter Musikpädagogischer Kongress in Berlin*.

N. 44. — Dr. E. ISTEL, *Peter Cornelius und die « Neue Zeitschrift für Musik »*. — S. K. KORDY, *Londoner Operverhältnisse*.

N. 45. — MAX CHOP, *Johann Friedrich Kittl* (da lettere di Wagner, Liszt, Spohr e Mendelssohn).

N. 46, 48. — C. H. RICHTER, *Die Musik im Spiegel der Philosophie*.

N. 46. — Dr. ERNST RYCHNOWSKY, *Joh. Friedrich Kittl*.

N. 47. — AMADEO VON DER HOYA, *Zur Pädagogik der Violin-Technik*. — *Neue Violinliteratur* (Recensioni).

N. 48. — M. STEUER, *Heinrich Horn*.

N. 49, 50, 51, 52. — Dr. ALFRED HEUSS, *Gründe der sozialen Stellung unseres Musikerstandes*.

N. 50. — Dr. A. SCHERING, *Alte Weihnachtssymphonien*.

N. 52. — Dr. ALOYS OBRIST, *Peter Cornelius*. Literarische Werke, Band I und III.

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia).

N. 57-58. — F. SPIRO, *Italienische Opernreformen*. « Sì, signor Spiro, l'opera in Italia, rimane quel che fu sempre, un passatempo di carnevale, e l'arte che serve a comporla è coltivata, a spese dello Stato, con questo secondo fine. » — Recensioni, Corrispondenze, Notiziario.

N. 59, 60, 61. — G. R. KRUSE, *Wie Lortzings Opernt entstanden*. — Solite rubriche.

N. 62, 63, 64. — K. THIESSEN, *Neue Lieder*. — Id., id.

N. 65-66. — R. C. STEMPEL, *Ein kleiner Irrtum* (causerie). — Id., id.

N. 67-68. — M. STEUER, *Wilhelmine Schröder-Devrient*. Ricordi. — A. SPANUTH, *Saison-Beginn in New York*. — Id., id.

N. 69-70. — F. SPIRO, *Die Festschrift der Neuen Bach-Gesellschaft zum zweiten deutschen Bachfest in Leipzig*. — Id., id.

N. 71. — Dr. L. SCHMIDT, *Leoncavallo's « Roland von Berlin »*, critica sfavorevole, musica teatrale rumorosa e senza fisionomia. — Id.

N. 1-2, 1905. — *Rückblick auf das Jahr 1904*. — *Gluck's « Alceste » in Brüssel*. — *« Tristan und Isolde » in Paris*. — Id.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

1. Parte Ufficiale. — E. RYCHNOVSKY, *Ein deutsches Musikcollegium in Prag im Jahre 1616*. — B. D. KORGANOW, *La musique du Caucase*. — R. NEWMARCH,

Tschaikowsky's Early Lyrical Operas. — Notizie, Recensioni, Rassegna delle Riviste.

3. Parte Ufficiale. — F. Spiro, *Ein verlorenes Werk Johann Sebastian Bach's.* — Fr. Niecks, *Liszt as Pianoforte Writer.* — A. Heuss, *Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet?* — Ch. Maclean, *Music Piracy.* — Id., id., id. È notevole una corrispondenza da Bologna sui « *Maestri Cantori* » al Teatro Comunale. Lo scrittore L. S. fra altro osserva: « La rappresentazione fu affatto « *italiana* »; l'anima della commedia rimase completamente sconosciuta..... Qui, dei « *Maestri Cantori* », se n'è fatto niente altro che la « *grand'opera* » di vecchio stile, così antipatica al Maestro. Le singole scene non eran percorse da un carattere di unità; ma si aveva piuttosto l'impressione di un succedersi di grandi quadri, che sempre mettevano in vista sul proscenio una o più persone... Quanto alle intenzioni del Maestro, esse furon poco seguìte: Hans Sachs fu un misto di caratteri: quando un rozzo calzolaio, quando un aristocratico, quando un *maestro italiano* dalla voce bella. Walter Stolzing, uno svenevole, degno dei *salons* francesi nell'epoca del sentimentalismo. Eva, rimpetto a questo amante, una figura incomprensibile..... I *Maestri Cantori* ed il coro eran marionette rigide, sempre cogli occhi fissi al direttore del coro..... L'orchestra eseguì la musica con gran bellezza di suono; francamente essa ne scapitava dal trovarsi i suonatori seduti alla medesima altezza degli spettatori. Il direttore si sforzava di concepire il lavoro con grande slancio, ciò che l'induceva spesso ad esagerare nella interpretazione dei tempi ».

Zeitschrift für Instrumentenbau (Paul de Wit). — Lipsia.

N. 4. — *Atti del Congresso della Società dei Fabbricanti di Pianoforti tedeschi.* — Parte tecnica, Notiziario, ecc.

N. 5. — *Ein zweiter Beitrag zur Geschichte der Orgel- und Klavierbauer Friederici in Gera.* — Id., id.

N. 6. — *Das Versendungs-Manual des Klavierbauers Ernst Friederici in Gera.* — Id., id.

N. 7. — *Eine neue Pianino Repetitions-Mechanik.* — *Ueber Anlage und gewisse Mensurverhältnisse des heutigen Orgelspieltisches.* — Id., id.

N. 8. — *Ein Vorschlag betr. Pedalmenzuren.* — Id., id.

N. 9. — *Die Entwickelung der Pianoforte.* — *Industrie in New York unter deutschen Einflusse.* — Id., id.

N. 10. — *Das Mundloch der Flöte und O. Monnigs « Reform-Flötenkopf ».* — Id., id.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Novembre. — E. Prout, *Some Forgotten Operas:* Steibelt's « *Romeo et Juliette* ». — *Tyrolean Music.* — *Correspondence (The Dominant Seventh).* — Recensioni. — Rassegne. — Notizie. — Musica.

Dicembre. — Fr. Niecks, *The Predecessors of the Pianoforte.* — *Music for Children.* — Rassegne. — Corrispondenze. — Musica.

Gennaio (1905). — *The Year 1904* (Rassegna retrospettiva). — *To Children fond of Music.* — C. A. Harris, Ear-Tests, *A Welcome and a Criticism.* — Solite rubriche. — Musica.

Musical Courier (New York).

N. 1277. — *Nordeney.* — *Dresden Pianists and others.* — Silus G. Pratt, *Reminiscences of Wagner and Liszt.* — *Variations.* — Corrispondenze, ecc.

N. 1278. — A. Hartmann, *The Ciaconna of Bach*: interessante raffronto fra i modi onde viene eseguita e le intenzioni di Bach, desunte dall'autografo. — *War, Music, News and Men.* — *Variations.* — *Music at the World's Favi.* — Corrispondenze dai principali centri d'arte europei ed americani.

N. 1279. — C. Engel, *About the Voice.* — *Monographs on Musical Matters* by Blumenberg (Editor). — *Variations.* — *Ten Thousand Miles of Grand Opera in English* (Compagnia Savage). — Corrispondenze, ecc.

N. 1280. — *Berlin*: su Liszt ed altri. — London: *Harold Baner's « Contribution ».* — Paris: *A Singer and a Critic.* Pulla Chaina and Ernest Neumann. — *Variations.* — *Forty-seventh Worcester Festival.* — Corrispondenze. — Rassegne, ecc.

N. 1281. — *Subjective, Objective and Reflective Gluck's « Armide » and « Alceste » at Beziers.* — *Variations.* — *Mr. Henry, W. Savage, Brings Bayreuth to Our Doors.* — Rassegne, ecc.

N. 1282. — Berlin: *Tolstoi*, ecc. — *The High Salary Question.* — *« Parsifal » Triumph in Boston.* — *Music at the World's Fair.*

N. 1283. — *Berlin, London, Paris, The Leeds Festival.* — *What the Wild Waves say.* — *Variations: Hubay and Franz von Vecsey*, ecc.

N. 1284. — *Books, Music and Critics.* — *Variations.* — *Parsifal in New-York.* — Corrispondenze, Cronache, ecc.

N. 1285. — *The Boston Symphony and De Pachmann.* — *Variations.* — *What did it all mean? (Gustav Mahler with New York Symphony Orchestra).* — Critiche. — Corrispondenze, ecc.

N. 1286. — *An Interview with Dr. Neitsel.* — *Politics, Sculpture, Singing and Music.* — *Variations* (Parsifal, Mahler's New Symphony, ecc.). — *The Arbiters of Music* (raffronti critici). — Rivista europea ed americana.

N. 1287. — *Taps on the Tympani* (Rosenthal ed altri). — *Variations.* — *The Handwriting on the Wall.* — *Music at the World's Fair.*

N. 1288. — Berlin: *The two Violin Wonders:* Franz von Veczey (anni 11) e Mischa Elman (anni 12), Busoni, ecc. — *« Parsifal »*, *« Carmen »*, *« Rosenthal and Co. »* — *Variations.*

N. 1289. — Berlin: *Morits Rosenthal*, il più gran successo del giorno. — *« Parsifal » and Beethoven.* — *Jose Vianna da Motta.*

N. 1290. — *Isaye, Boston Symphony, Et Cetera.* — *Variations.* — *St. Louis.* — Le grandi rassegne.

N. 1291. — *Caruso, « La Bohême » and Isaye.* — *Variations.* — *Paris, London, Berlin.* — Importante rassegna americana.

The Musical Times (Londra).

Ottobre. — *The Musical Library of Mr. T. W. Taphouse.* — *Musical House-Signs.* — *Occasional Notes.* — *Music in Shangai.* — *Mendelssohn's Scotch Symphony.* — *Reviews.* — Corrispondenze. — Musica.

Novembre. — *Eugen D'Albert* (Schizzo biografico). — *Norwich Cathedral.* — *John Dunstable.* — Solite rubriche. — Musica.

Dicembre. — *St. John's College, Cambridge.* — *Frank Damrosch* (Schizzo biografico). — *A Visit to King's Lynn* (Nuove notizie su Burney ed Arne). — Solite rubriche. — Musica.

Gennaio (1905). — *Music in Pictures. I. The National Gallery* (Londra). — *Mr. and Mrs. Joah Bates* (Un dilettante ed una cantante). — *Mendelssohn and his English Publishers.* — Solite rubriche. — Musica.

NOTIZIE

—

⁂ *Ai nostri Abbonati.*

I lettori sanno della *Internationale Musik-Gesellschaft* fondata nel 1899 e riorganizzata nel 1904, la quale si propone di dar incremento agli studi di scienza musicale facendo appello agli studiosi di tutte le nazioni e si afferma con le pubblicazioni: *Sammelbände der I. M. G.* e *Zeitschrift der I. M. G.* — Allo scopo di facilitare le adesioni alla *I. M. G.* noi, in seguito ad accordo colla Casa editrice Breitkopf e Härtel, offriamo ai nostri abbonati le suddette pubblicazioni — che costano annualmente L. 37,50 ai non soci e L. 25 ai soci della *I. M. G.* — al prezzo di L. 18; con questa quota si acquista nello stesso tempo il diritto di socio. La combinazione vale anche per le annate precedenti delle pubblicazioni della *I. M. G.*; per ordinazioni rivolgersi all'Amministrazione della *Rivista Musicale Italiana*, Via Carlo Alberto, 3, Torino.

Istituti musicali.

⁂ Il nostro collaboratore Romain Rolland è stato incaricato di un corso di storia della musica alla Sorbona.

Ecco l'argomento trattato in quest'anno: *Gluck, i suoi precursori e l'Europa musicale del suo tempo.*

⁂ *École des hautes études sociales*, Paris (16, Rue de la Sorbonne).

ÉCOLE D'ART
(1904-1905).

Musique.

Série de *Cours, Conférences accompagnées d'auditions musicales et Concerts*, organisés par M. Romain Rolland, chargé d'un cours d'histoire de la musique à la Sorbonne, avec le concours de MM.:

P. Aubry, archiviste-paléographe, directeur de la *Tribune de Saint-Gervais*;
M.-D. Calvocoressi;
Jean Chantavoine;
H. Expert, professeur à l'École Niedermeyer;
A. Gastoué, professeur à la *Schola Cantorum*;

Hellouin, critique musical;
Vincent d'Indy, compositeur, directeur de la *Schola Cantorum*;
F. de Lacerda;
Louis Laloy, agrégé des dettres, rédacteur en chef de la *Revue Musicale*;
Paul Landormy;
Pirro, professeur à la *Schola Cantorum*;
Julien Tiersot, sous-bibliothécaire du Conservatoire National de musique.

Les *Cours* ont commencé le lundi 7 novembre.

Les *Conférences* et *Concerts* ont commencé le jeudi 1er décembre.

Le *Quatuor vocal de Paris* est dirigé par M. Paul Landormy. *Le Quatuor Expert* est dirigé par M. H. Expert.

Piano de la maison Pleyel, Wolff, Lyon et Cie.

COURS, CONFÉRENCES ET CONCERTS
(1904-1905).

I. Cours.

1° Les lundis, à 4 h. 1/4 très précises, à partir du 7 novembre:

L'enseignement musical du VIe au Xe siècle, M. A. Gastoué, professeur à la *Schola Cantorum*.

Les lundis 7, 14, 21 et 28 novembre.

L'histoire sociale des musiciens du IIIe au XVIe siècle, M. P. Aubry, archiviste-paléographe, directeur de la *Tribune de Saint-Gervais*.

Les lundis 5, 12, 19 décembre, 9, 16 et 23 janvier.

Les œuvres de clavecin de J.-S. Bach et les clavecinistes du XVIIe siècle, Pirro, professeur à la *Schola Cantorum*.

Les lundis 30 janvier, 6, 13 et 20 février.

Liszt, Jean Chantavoine.

Les lundis 27 février et 13 mars.

Quelques œuvres de musique dramatique contemporaine: Fervaal, l'Ouragan, Louise, Pelléas et Mélisandre, etc., Louis Laloy, agregé des lettres, rédacteur en chef de la *Revue musicale*.

Les lundis 20, 27 mars et 3 avril.

II. Une heure de musique.

Conférences accompagnées d'auditions et Concerts.

Les jeudis, à 8 h. 3/4 du soir, à partir du 1er décembre:

1. *Les musiciens français de la fin du XVIe siècle* (Jeudi 1er décembre), M. H. Expert, professeur à l'École Niedermeyer;
2. *L'ancienne chanson monodique française* (Jeudi 8 décembre), M. J. Tiersot, sous-bibliothécaire au Conservatoire National de musique;
3. *La musique anglaise au XVIIe siècle* (Jeudi 15 décembre), M. Paul Landormy;

4. *Les Noëls français au XVIIIe siècle* (Jeudi 22 décembre), M. Hellouin, critique musical ;
5. *Les musiciens français de la fin du XVIe siècle (suite)* (Jeudi 12 janvier), M. H. Expert ;
6. *Un musicien allemand contemporain : Hugo Wolf* (Jeudi 19 janvier), M. Romain Rolland ;
7. *L'orchestre symphonique et l'orchestre dramatique, de Haydn à Glück* (avec auditions orchestrales par le cours d'ensemble orchestral de M. De Lacerda) (Jeudi 26 janvier), M. F. de Lacerda ;
8. *Analyse de diverses formes musicales* (Jeudi 2 février), M. Vincent d'Indy, compositeur, directeur de la *Schola Cantorum* ;
9. *Les musiciens français de la fin du XVIe siècle (suite)* (Jeudi 9 février), M. H. Expert ;
10. *L'orchestre symphonique et l'orchestre dramatique, de Haydn à Gluck (suite)* (Jeudi 16 février), M. F. de Lacerda ;
11. *La musique belge contemporaine* (Jeudi 23 février), M. Paul Landormy ;
12. *Grétry* (Jeudi 2 mars), M. Romain Rolland ;
13. *Liszt* (Jeudi 9 mars), M. Jean Chantavoine ;
14. *Concert de musique ancienne* (Jeudi 16 mars) ;
15. *L'école russe* (Les jeudis 23 et 30 mars), M. M.-D. Calvocoressi ;
16. *Quelques œuvres de musique dramatique contemporaine* (Jeudi 6 avril), M. Louis Laloy ;
17. *Les collegia musica et la musique de chambre en Allemagne au XVIIe et au début du XVIIIe siècle* (13 avril), M. Pirro.

École des hautes études sociales, Paris (16, Rue de la Sorbonne).

ÉCOLE D'ART

Musique.

Laboratoire d'études musicales.

MM. : Alcan, Chartier, Dubrisay, Feine, De Lacerda, P. Landormy, De la Laurencie, G. Lyon, Marnold, Mutin, Th. Reinach, Romain Rolland.

Quatuor vocal de Paris

sous la direction de M. P. Landormy :

Mlle Anne Vila, *soprano* ;
Mme Mayrand, *alto* ;
M. Noël-Nansen, *ténor* ;
M. Jean Reder, *basse*.

Quatuor Expert

sous la direction de M. H. Expert :

Mme Mathieu, *soprano* ;
Mlle Goulancourt, *contralto* ;
M. Piroïa, *ténor* ;
M. Ragneau, *basse*.

Quatuor Luquin:

M. Fernand Luquin, 1er *violon*;
M. Dumont, 2e *violon*;
M. Roelens, *alto*;
M. Henri Richet, *violoncelle*.
Pianiste: Mme Landormy-Plançon.

Pour l'admission aux *Cours* et *Conférences* s'adresser au secrétariat de l'École, tous les jours, de 2 heures à 7 heures du soir.

⁂ PROGRAMMA delle Composizioni Sacre che la *Schola Cantorum* della Cappella della S. Casa di Loreto, diretta dal Mo GIOVANNI TEBALDINI, eseguì il 17 e 18 dicembre 1904 nella Chiesa dei Frati Minori in Jesi.

Sabato 17 dicembre alle ore 16:

Litanie a 3 voci miste ed organo (alternate dal canto del popolo) di GIOVANNI TEBALDINI;
Tota pulchra per voci di fanciulli ed organo di L. PEROSI;
Tantum ergo a 3 voci miste ed organo di G. TERRABUGIO;
Signora dolce, ave « Canzone » per voci di fanciulli ed organo, parole di A. FOGAZZARO, musica di G. TEBALDINI.

Domenica 18 dicembre alle ore 7,30:

Mottetti e Cansoni a Maria per voci bianche ed organo dei maestri A. DONINI, L. MAPELLI, O. RAVANELLO, I. TOMADINI.

Alle ore 10,30:

Introito in canto gregoriano;
Missa in hon. B. M. V. de Loreto a 4 voci miste ed organo di G. GOLLER, Direttore della Cappella di Deggendorf (Baviera);
Benedicta es tu « Graduale » a 2 voci ed organo di G. TEBALDINI;
Ave Maria « Offertorio » a 4 voci di G. GOLLER;
Gloriosa dicta sunt de te « Communio » in canto gregoriano.

Alle ore 15:

Domine ad adjuvandum ed « Antifone » in gregoriano;
Dixit Dominus a 3 voci dispari ed organo di L. PEROSI;
Laudate pueri a 3 voci dispari ed organo di L. PEROSI;
Lætatus sum falso bordone a 4 voci miste ed organo di Fr. LODOVICO GROSSI da Viadana (1564-1645);
Nisi Dominus falso bordone a 4 voci miste ed organo di G. P. CIMA (1570);
Lauda Jerusalem falso bordone a 4 voci miste ed organo di I. SINGENBERGER;
Ave Maris Stella « Inno » a 4 voci ed organo di L. PEROSI;
Magnificat « Cantico » a 4 voci di OTTAVIO PITONI (1657-1743);
Alma Redemptoris Mater « Antifona » a 2 voci ed organo di G. RHEINBERGER;
Litanie a 4 voci miste ed organo di G. TEBALDINI (espressamente composte per la ricorrenza del Cinquantenario dalla Definizione del Dogma dell'Immacolata Concezione);
Tota pulchra a 4 voci miste ed organo di L. PEROSI (composto per il 6e Centenario dalla Traslazione della Santa Casa di Loreto);
Tantum ergo a 4 voci miste ed organo di A. DONINI;

Ave Maria «Canzone» a 2 voci ed organo, parole di GIULIO SALVADORI, musica di G. TEBALDINI.

N. B. — All'organo il Maestro ULISSE MATTHEY, Organista Primario della Santa Casa di Loreto.

Opere nuove e Concerti.

*** Vincent d'Indy ha promesso l'esecuzione dell'*Incoronazione di Poppea*, di Monteverdi, ai concerti della Schola Cantorum.

*** L'ottobre scorso a Weimar, in una riunione intima di artisti e scrittori, si eseguì un *Inno all'amicizia*, del filosofo Nietzsche.

*** Edward Elgar presenterà quest'anno tre novità: una *Sinfonia*, la terza parte dell'oratorio *Gli Apostoli* ed un *Ballo-pantomima*.

*** Dopo il secondo *festival* in onore di Bach a Lipsia, si nota in Germania un risveglio nelle esecuzioni di musica bachiana nei concerti strumentali.

*** A Francoforte, Siegmund von Hausegger, uno dei più stimati direttori tedeschi, diede un'esecuzione stilistica d'una sinfonia di Haydn a mezza orchestra; così pure fece F. Löwe a Vienna. Esempio che dovrebbe esser imitato.

*** Pure a Francoforte il 13 febbraio è stato eseguito con splendido successo, sotto la direzione di A. Grünters, il *Paradiso Perduto* del M° Bossi.

*** Fra le novità e prime esecuzioni importanti ricordiamo: a Parigi, le *Scènes gothiques*, di Périlhou, la terza sinfonia di Albéric Magnard, due danze per arpa ed orchestra di Cl. Debussy, *La nuit en mer*, di Ch. Roechlin, una *Suite* per orchestra, di George Enesco; a Berlino, un *Concerto* per piano, orchestra e coro d'uomini, di Ferruccio Busoni; ad Amburgo con successo il *Paradiso perduto*, di Bossi; a Birminghan prima esecuzione inglese di « *L'apothéose de Corelli* », di François Couperin; a Monaco un trio per archi, di Max Reger.

*** R. Strauss ha terminato una nuova opera in un atto *Salomé* dal dramma di Oscar Wilde.

*** Nel prossimo agosto all'Arena di Bezier si rappresenterà l'opera *Les Hérétiques*, di Charles Levadé.

*** Il 14 dicembre avvenne la prima rappresentazione del *Tristano* all'*Opéra* di Parigi.

*** A Strassbourg prima rappresentazione di un'opera in un atto « *Die Vogesentanne* », di J. M. Erb.

*** A Torino l'opera *Risurrezione*, di Alfano Frank, e *La fidanzata di Corinto*, di Raffaele Coppola; successo modesto.

*** A Genova, in principio di febbraio, la nuova opera *Mosè*, del maestro Orefice.

*** A Parigi si ebbe la prima rappresentazione dell'opera *Le Sang de la Sirène*, di Tournemire.

*** A Berlino ottenne successo una pianista, signora Wanda Landowska, la quale si dedica esclusivamente alla musica antica per cembalo, eseguita in parte al pianoforte, in parte con un cembalo Pleycl; pure ebbe successo la Società parigina dei *Concerts d'instruments anciens*.

*** A Mannheim in gennaio la nuova opera *Irrlichter*, di Leo Fall.

*** A Praga l'opera *Vlastas Tod*, di Otokar Ostrcil.

*** A Napoli fu premiata l'opera *Anna Karenine*, di Sassano.

*** A Parigi la millesima rappresentazione della *Carmen*.

*** Ad Amburgo in ottobre si avrà la prima rappresentazione dell'opera nuova *Bruder Lustig*, di Siegfried Wagner.

*** A Monaco di Baviera fra le novità e prime rappresentazioni di quest'anno: *Beatrice e Benedetto*, di Berlioz; *Ilsebill*, di Klose; *Till Enlenspiegel*, di Reznicek; *Feuersnot*, di Strauss.

*** A Torino son fissati i seguenti concerti orchestrali: due, 28 e 30 aprile, col direttore Max Fiedler; uno, 4 maggio, con Giovanni Bolzoni; uno, 7 maggio, con Siegfried Wagner; due, 11 e 14 maggio, con A. Toscanini; due, 18 e 21 maggio, con F. Weingartner; due, 25 e 27 maggio, con Giuseppe Martucci; uno, 31 maggio, con Oscar Nedbal. Fra le novità più importanti si promettono la prima *Sinfonia* di Brahms, la seconda *Sinfonia* di Martucci, una *Sinfonia* di Weingartner, alcuni pezzi di Siegfried Wagner, una *Fantasia in forma di valser* di Bolzoni; l'*ouverture Carnevale* di Swendsen; l'*ouverture In Italia* di Goldmark; il poema sinfonico *Romeo e Giulietta* di Tschaikowsky; il nuovo poema sinfonico *Praga* di Suk; una melodia *Pax* di Rossaro; il poema sinfonico *Sarka* di Smetana; *Orfeo* di Liszt; *Una vita d'eroe* di R. Strauss; le *Variazioni sinfoniche* dell'inglese Elgar; *Suite* per flauto ed archi di Bach; *Fuga* per archi in *Do minore* di Mozart; una *Sinfonia* di Mahler; l'*ouverture* « *Alceste* » di Gluck. Nel qual programma molte cose sono da lodare.

*** Fra il 21 e il 28 marzo il quartetto Joachim eseguirà a Roma tutti i quartetti di Beethoven.

*** Merita di venir ricordato il concerto dato a Torino dal giovane pianista Alfredo Casella in unione ad alcuni professori del Liceo, nel programma: il *Trio* in *Fa* di Saint-Saëns, il meraviglioso *Quintetto* di C. Franck, e di Bach oltre la *Fantasia* cromatica, la *Toccata* in *Do minore* e l'*Aria* variata all'italiana; i quali due pezzi non figurano quasi mai nei concerti di Germania.

*** A Berlino il violinista O. Schnirlin eseguì una *Suonata da Camera* di Pietro Locatelli (1693-1764).

*** A Basilea si eseguì, per cura di quella *Società generale di Musica*, una *Sonata per Pian' e forte* di Giovanni Gabrieli (1597), trascritta per due cori di istrumenti a fiato e di viole.

*** La prossima opera del maestro Leoncavallo avrà per titolo *Roses de Noël*, su libretto di Mitschl.

*** Una nuova opera di Rimski-Korssakow: *Pan Wojewoda*, fu rappresentata a Pietroburgo.

*** Nel *Concertgebouw* di Amsterdam fu eseguita (due volte nello stesso concerto!) la 4ª *Sinfonia* di Gustavo Mahler.

*** L'opera nuova del maestro Leoncavallo, *Rolando di Berlino*, non ha incontrato il favore della critica tedesca.

*** Max Schillings ha scritto una nuova opera, *Der Moloch*.

*** Il fascio di opere nuove:

Barfüssele, di Richard Heuberger (Dresda);
Swatowits Ende, di A. Stelzner (Brema);
Boris Godunow, di Mussorgsky (Pietroburgo);
Das Glück von Hohenstein, di O. Kurth (Kiel);
Reine Fiammette, di X. Leroux (Nantes);
Daria, di G. Marty (Parigi);
Die Ganklerin, di C. Ohnesorg (Riga);
Hannibal, di P. Thieme (Metz);
Der Buddha, di M. Vogrich (Dortmund).

*** A Schwerin l'opera nuova *Die vernarrte Prinsess*, di Oscar von Chelius.

*** A Torino, con successo, l'opera nuova *Giovanni Gallurese*, di Italo Montemezzi.

*** A Monaco, Teatro della Residenza, si eseguiranno nel mese di settembre le seguenti opere di Mozart:

Lunedì 11, *Le nozze di Figaro;*
Mercoledì 13, *Così fan tutte;*
Venerdì 15, *Don Giovanni*;
Domenica 17, *Così fan tutte;*
Martedì 19, *Le nozze di Figaro;*
Giovedì 21, *Don Giovanni.*

Concorsi.

*** **Bologna**. — *Società del Quartetto.*

La Società del Quartetto di Bologna bandiva il 1° dicembre 1903 un Concorso per archi e pianoforte, chiuso il 30 maggio u. s., colla presentazione di 11 composizioni.

Le dette composizioni furono presentate a un Giurì nominato a Milano nelle persone degli egregi Maestri: Vincenzo Ferroni, Gaetano Caronaro e Giuseppe Frugatta; e il verdetto fu emesso con lettera in data 23 novembre 1904 visibile presso l'Ufficio della Società stessa.

Nessuna delle 11 composizioni fu giudicata degna di essere *prescelta* per la esecuzione: ebbero però onorevole menzione i due « Quartetti » che rispondono ai motti:

At spes non fracta e *Nulla dies sine linea.*

Avendo interpellati i due compositori, essi hanno mostrato il desiderio che il loro nome rimanga incognito.

Le composizioni che portano i motti: *La Notte* e *Ave*, furono escluse dal Concorso, perchè « Quintetti »; la composizione *Agata di Monvoin* fu esclusa, perchè comprende un solo tempo intitolato: *Sinfonia.*

Wagneriana.

*** Rappresentazioni wagneriane estive 1905 al Teatro Principe Reggente di Monaco di Baviera:

I Maestri Cantori, 7, 18, 31 agosto;
La *Trilogia*, 1° Ciclo: 9, 10, 12, 13 agosto;
» 2° » 21, 22, 24, 25 agosto;
» 3° » 5, 6, 8, 9 settembre;
Il Vascello Fantasma, 15, 30 agosto;
Tristano e Isotta, 16, 28 agosto, 2 settembre.

*** Ad Amsterdam in giugno si eseguirà il *Parsifal* integralmente.

Monumenti.

*** Nella Piazza del Trocadero a Parigi deve inaugurarsi nel prossimo maggio un monumento a Beethoven.

*** A cura della *Incorporated Society of Musicians* è stata posta, nel coro della Chiesa di Santo Stefano, Walbrook (City), una lapide sulla tomba di John Dunstable († 1453).

*** A Vienna fu scoperto solennemente il monumento sepolcrale di Hugo Wolf.

*** Il monumento a Brahms, intorno al quale lavora lo scultore Max Klinger (l'autore della famosa statua di Beethoven), sarà collocato nel 1906 nella sala di musica, che si sta costruendo nella Holstenplatz.

*** Il monumento a Strauss-Lanner in Vienna, sarà eretto nella Rathausplatz.

*** Al celebre violinista H. W. Ernst si progetta di erigere un monumento a Brünn, la sua città nativa.

Varie.

*** Il premio di 4500 marchi della fondazione Meyerbeer fu concesso al vincitore dell'anno precedente, Felix Nowowieski.

*** Le prossime rappresentazioni wagneriane a Bayreuth saranno nel 1906.

*** A Friburgo nell'ottobre scorso è stato aperto un nuovo Conservatorio di musica.

*** Hugo Hermann a Francoforte ha fondato una Scuola di violino.

*** All'*Opéra* di Parigi, l'opera più eseguita lo scorso anno fu *Sansone e Dalila* (31 rapp.); il *Faust* (25 rapp.) fece il maggiore incasso; il *Lohengrin* ebbe 20, il *Tannhäuser* 15 rappresentazioni.

*** Il nuovo *Teatro Nazionale* di Berlino, coll'orchestra nascosta, venne inaugurato col *Trovatore*.

*** In novembre a Berlino si ebbe la 300ma rappresentazione degli *Ugonotti*.

*** I giornali parlano di una nuova invenzione del Prof. Thackeray al *Trinity College* di Cambridge, relativa alla tastiera ed alla notazione musicale.

*** La nuova Società Bach ha acquistato a Eisenach la casa natale di Sebastiano Bach per farne un museo dedicato al maestro.

*** Il 22 ottobre scorso a Parigi fu inaugurato il monumento a César Franck.

*** A Parigi si vuol costrurre un teatro lirico popolare, sul tipo del teatro Principe Reggente a Monaco; così pure ad Ostenda.

*** Alfredo Wotquenne venne incaricato dal Governo d'una missione in Italia per ricercarvi le tracce e le opere dei musicisti belgi nel secolo XVII.

*** Il 31 dicembre si chiuderà il concorso Sonzogno per libretti d'opera italiani coi premi di 25.000 e 10.000 lire.

*** Il compianto editore russo Belaieff lasciò un capitale di 75.000 rubli per una fondazione Glinka, che il 27 novembre (stile russo) distribuirà premi alle migliori opere musicali pubblicate. Il Comitato si compone di Rimsky-Korsakow, Liadow e Glazounow.

*** Successore di Samuel Rousseau al Conservatorio di Parigi fu nominato il Prof. G. Marty.

*** Eugenio Pirani ha fondato a New-York un Conservatorio musicale.

*** A Bucarest il baritono Dem. Popovici fu nominato Direttore del Reale Conservatorio.

*** In Pesaro, Direttore del Conservatorio fu nominato il giovane maestro Zanella, già a Parma.

*** L'Associazione Orchestrale di Chicago ha inaugurato recentemente la sua sede permanente con un Concerto, diretto da Teodoro Thomas, nella nuova grande sala, una delle più vaste e belle del mondo. L'edificio, all'uopo costruito, ha importato la spesa di 4.250.000 franchi.

*** Il posto d'un insegnante di Contrappunto e Composizione, non che di Organo, all'Accademia Reale di Musica a Monaco, è stato conferito al compositore Max Reger.

*** A Parigi (*École des Hautes Études Sociales*) venne eseguita l'opera di H. Purcell, *Didone ed Enea* (1680).

*** Il Dr. Rodolfo Genée ha lasciato la direzione artistica dell'*Unione Mozart* di Berlino, la quale probabilmente sarà assunta dal Kapellmeister Franz Ries.

*** Una cattedra di Storia ed Estetica della Musica è stata instituita, in via di prova, per cinque anni, all'Università di Parigi; essa è affidata al musicologo Dr. Jules Combarieu.

*** Felice Weingartner ha rassegnato le dimissioni da Direttore dell'Orchestra Reale di Berlino.

*** Un'eccellente accoglienza ha avuto, in varî concerti di Germania, la 5ª *Sinfonia* di Gustavo Mahler.

*** Richard Peyton, un ricco dilettante di musica, ha dato 250.000 franchi per l'istituzione di una Cattedra di Musica all'Università di Cambridge, colla condizione che ad essa venga chiamato Edward Elgar. Il Senato dell'Università ha accettato.

*** Il Dr. T. Kraus, Prof. all'Università di Praga, trovò in Gothenburg alcuni manoscritti sconosciuti di F. Smetana.

*** I concerti di musica da camera della Società *Beethovenhaus* saranno dal 28 maggio al 1° giugno: vi prenderanno parte Joachim, D'Albert, la *Société des instruments anciens* e la *Société des instruments à vent* di Parigi.

*** A Berlino si vuole fondare presso l'Università un Istituto di Storia musicale.

*** Ai concerti Cortot di Parigi la seconda lettura pubblica di opere nuove aveva attirato una quarantina di persone con scarsa rappresentanza della critica. Senza commenti!

*** Sappiamo che verrà integralmente pubblicata, per cura del maestro Francesco Vatielli, la « Rappresentazione d'*Anima e di Corpo* » di Emilio de' Cavalieri. È questo il primo Oratorio scritto in Italia, del quale si conservano due sole copie dell'edizione fattane dal bolognese Alessandro Guidotti nel 1600.

Necrologie.

*** La violinista Maria Teresa Milanollo, nata a Savigliano (Piemonte), morì il 25 ottobre 1904 a Parigi; secondo qualche giornale essa lascia un patrimonio da distribuire in parti uguali ai Conservatori di Parigi e di Milano per borse di studio in lavori degli studenti d'istrumenti ad arco.

*** Nicola Amany, uno dei giovani compositori russi che ottenne nel 1900 il premio di 500 rubli della fondazione Berlajew.

*** Gaston Serpette, autore di molte operette, morì in novembre a Parigi.

*** Pure a Parigi Paul Cressonnais, operettista.

*** A Parigi, in età d'anni 51, il compositore ed organista Samuel Rousseau; oltre musica sacra scrisse le opere: *La Cloche du Rhin*, *Dinorah*, *Le dernier bandit*.

*** A Pietroburgo è morto il critico musicale Hermann Laroche. Egli godeva molta stima per le sue qualità di scrittore e pel suo carattere.

*** L'editore di musica Wilhelm Hansen, il fondatore della Casa Editrice di fama mondiale, è morto a Kopenhagen. Egli era stato in origine incisore.

*** A Parigi è morto, nell'età di 63 anni, Hugues Imbert, redattore del *Guide Musical*: scrisse parecchi volumi: *Profils de musiciens*, *Symphonie*, *Portraits et Études*, *Profils d'artistes contemporains* ed altri; scrittore probo e cortese, sempre s'adoprò a divulgar l'arte moderna; lascia incompiuti due scritti su Brahms e Schumann, i suoi maestri favoriti.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Bernardi G. G., *Armonia*, con prefazione di M. E. Bossi. 2ª ediz. riveduta e ampliata. In-16. — Milano, U. Hoepli.

Brunoni M., *Guido Monaco nacque a Talla, od in Arezzo?* In-8. — Firenze, Tip. Bonducciana.

Claudio, *Merulo da Carreggio, 1533-1604* [Numero unico]. In-4. — Parma, L. Battei.

Forino L., *Il violoncello, il violoncellista e i violoncellisti.* In-16. — Milano, U. Hoepli.

Marmontel F. A., *Storia del pianoforte.* Prima versione italiana con note ed aggiunte di V. Morelli. In-16. — Milano, L. F. Pallestrini. — L. 1.

Perinello C., *Casella.* Appunti su la vita di questo musicista. In-8. — Trieste, Tip. G. Caprin.

FRANCESI

D'Albert M., *Robert Schumann, son œuvre pour piano.* 1 vol. in-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 3.

Destranges E., *« L'Étranger » de V. d'Indy.* Étude analytique et thématique. In-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1.

Koeckert G., *Les principes rationnels de la technique du violon.* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Laloy L., *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité.* Soc. franc. d'imprimerie et de librairie. 1 vol. in-8. — Paris. — Fr. 12.

Manuel universel de la littérature musicale. 1er vol. Lettre *A*. — Paris, Constallat. — Fr. 20.

Picquet Ch., *Conseils aux jeunes pianistes.* In-24. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1,50.

Rapin E., *Histoire du Piano et des Pianistes.* In-8. — Paris, Bertout. — Fr. 5.

Schorn A. von, *Franz Liszt et la P.cesse de Sayn-Wittgenstein*, trad. par L. de Sampigny. In-18. — Paris, Dujarric. — Fr. 4.

Viardot P., *Histoire de la musique.* Préface de C. Saint-Saëns. In-18. — Paris, Ollendorf. — Fr. 3,50.

Wagner R., *Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt.* Lettre à M. B. Traduction de M. D. Calvocoressi. In-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 1.

TEDESCHI

Adler G., *R. Wagner*. Vorlesungen geh. an der Univ. zu Wien. In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Berlioz H., *Literarische Werke*. 10 Bd. In-8. — Leipzig, Breitkopf.

— *Literarische Werke*. 1 Gesamte Ausgabe. 3. u. 4. Bd. In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Bühnenbilder, *Bayreuther*. Serie Tannhäuser. Erste u. einzig autoris. farb. Reproduction der Bühnenbilder im Festspiel-haus zu Bayreuth. In-8. — Greiz, Dr. G. Henning.

Capellen G., *Die Abhängigkeitsverhältnisse in die Musik*. In-8. — Leipzig, C. F. Kahnt.

— *Die Freiheit od. Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung*. In-8. — Leipzig, C. F. Kahnt.

Decsey E., *Hugo Wolf*. 2. Bd. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Eschmann J. C., *Wegweiser durch die Klavier-Literatur*. 6 Aufl. — Leipzig, Gebr. Hug.

Festschrift zum 2 deutschen Bach-Fest in Leipzig. In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Floch S., *Die Oper seit Richard Wagner*. In-8. — Köln, K. Fulde.

Foerster J., *Harmonie-Lehre*. 2 Aufl. — Prag., J. Hoffmann.

Freyhoff O., *Bayreuth 1913. Ein Malmruf an die deutsche Nation!* In-8. — München (Leipzig, Reinboth).

Gjellerup K., *Richard Wagner in seinem Hauptwerke « Der Ring des Nibelungen »* In-8. — Leipzig, F. Reinboth.

Hoya A. v., *Die Grundlagen der Technik des Violinspiels*. II. Th. In 4. — Leipzig, M. Hesse.

Liszt's F., *Briefe hrsg. v. La Mara*. 8. Bd. 1823-1886. In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Mirow L., *Mozarts letzte Lebensjahre*. Eine Künstlertragödie in 3 Bildern. In-8. — Leipzig, R. Wöpke.

Moser A., *Joseph Joachim*. Ein Lebensbild. 3. Aufl. In-8. — Berlin, B. Behr's Verl.

Müller-Bruno W., *Tonbildung od. Gesang-unterricht?* Beiträge zur Aufklürg. üb. das Geheimnis der schönen Stimme. 4. Aufl. In-8. — Leipzig, C. Merseburger.

Neitzel O., *Der Führer durch die Oper des Theaters des Gegenwart*. 1. Bd. Deutsche Oper. 3 abtlg. R. Wagners Opern. 3. Aufl. In-8. — Stuttgart, J. G. Cotta Nachf.

Niemann G., *Richard Wagner u. Arnold Böcklin od. über das Wesen von Landschaft u. Musik*. In-8. — Leipzig, J. Zeitler.

Sang und Klang im XIX. Jahrh. Ernstes u. Heiteres aus dem Reiche des Töne. In-4. — Berlin, Neufeld u. Henius.

Schmidt L., *Die Moderne Musik.* In-8. — Berlin, L. Simion.

Storck K., *Das Opernbuch.* Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. In-8. — Stuttgart, Muth.

Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. II. u. III. In-8. — Prag, J. G. Calve.

Volkmann H., *Neues üb. Beethoven.* In-8. — Berlin, H. Seemann Nachf.

Voss P., *Giuseppe Verdi.* Ein Lebensbild. In-8. — Diessen, J. C. Huber.

Waack C., *Richard Wagners « Tristan und Isolde ».* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Wasielenski W. J., *Die Violine und ihre Meister.* 4. Aufl. In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Wieser L., *Die 3 Töne c. d. e. als Wurzel d. Tonal-Systems.* — Wien, Kulm.

Wuthmann L., *Abriss der Musikgeschichte.* In-8. — Hannover, Jänecke.

INGLESI

Dole N. H., *Richard Wagner.* Brief biography. In-12. — New-York, Crowell.

— *Famous Composers.* 2 vol. with illustr. In-8. — London, Methuen.

Drinkwater A., *Music in Speech, Drama in Song.* In-8. — London, A. Hammond.

Elson A., *Modern composers of Europe,* being an account of the most recent musical progress in the various European nations. In-12. — New-York, Page.

— *A Critical History of Opera.* In-8. — London, Seeley.

— *Great Composers and their Work.* In-8. — London, Seeley.

Farmer H. G., *Memoirs of the Royal Artillery Band. An Account of the Rise of Military Music in England.* In-8. — London, Boosey.

Grove's, *Dictionary of Music and Musicians.* Edit. by J. A. Fuller Maitland. 5 vols. Vol. I. A to E. In-8. — London, Macmillan.

Lavignac A. P., *Music and Musicians.* 4th ed., by H. E. Krehbiel. In 8. — London, Putnam.

Newman E., *Wagner (The music of the masters).* In-12. — London, Wellbry.

Smith H., *Founders of Music.* Life sketches for young readers. In-8. — New-York, Schirmer.

Spalding W. R., *Tonal Counterpoint.* Studien in part-writing. In-8. — Leipzig, A. P. Schmidt.

Stoeving P., *The story of the Violin.* In-8. — London, W. Scott.

Thackeray S. W., *Uniclef Music; or the Pianoforte Made Easy.* In-8. — London, Simpkin.

Thorne E. H., *Bach.* In-16. — London, G. Bell.

Wolzogen H., *Thematic guide through the music of « Parsifal », with a preface upon the legendary material of the Wagnerian drama.* — Leipzig, F. Reinboth.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

D'Erlanger Fr., *Concerto* pour Violon avec Piano. — Hambourg und Leipzig, D. Rahter.

Appartiene a quel tipo di musica d'assimilazione che sa sfruttare con abilità effetti d'ogni genere; c'è da scommettere che una brillante esecuzione di questo concerto impressionerebbe il gran pubblico assai più che un'opera d'arte originale di pensiero. Ma il critico esigente domanda altro.

Fährmann Hans. Op. 24. *Sechste-Sonate* für Orgel, *G-dur*.
— Op. 25. *Siebente-Sonate* für Orgel, *Fis-moll*. — Leipzig, Otto Junne.

Il Fährmann scrive specialmente per organo in uno stile brillante animato, senza scolasticismi e di melodica facilità anche nello stile fugato.
La seconda sonata dimostra maggior ricercatezza della prima: in complesso egli ci lascia buona impressione.

Fano Guido Alberto. — Op. 2. *Pagine d'Album*, per Violino con accompagnamento di P.forte.
— Op. 3. *Quattro canti* per una voce sola con accomp. di P.forte.
— Op. 4. *Tre canti* per una voce sola con accomp. di P.forte.
— *Ave Maria* a tre voci. — Bologna, Achille Tedeschi.
— Op. 5. *Sonatina* per P.forte.
— Op. 6. *Fantasie* per P.forte: *Intermezzo* — *Pagina d'Album* — *Intermezzo* — *Capriccio*. — Bologna, Francesco Bongiovanni.

Nelle pagine per violino di Fano non dà più di quanto siam soliti ad aspettarci dai primi saggi d'un giovane; però vi si nota già la cura della melodia.
Nella musica per canto è maggiore evidenza del pensiero, come nel secondo canto dell'Op. 3, salvo la parte di mezzo in *Si maggiore* di dubbia originalità. L'*Ave Maria* sa un po' di scuola.
Dei pezzi per pianoforte la *Sonatina* è ancora incerta nello stile; l'A. si slancia nelle *Fantasie*, scritte con ricercatezza e che talvolta fanno supporre effetti di quartetto o d'orchestra; più strettamente pianistico è il brillante *Capriccio*. Riassumendo, si constata in questo breve ciclo di componimenti un notevole progresso, tale da affermare la serietà del giovane maestro.

Hessen Alexander Friedrich von. Op. 2. *Fantasiestück* für Klavier. — Regensburg, Ernst Germann & Co.

Klengel Julius. Op. 42. N. 1. *Kindertrio.* N. 5 in *E moll* für P.forte, Violine und Violoncelle. — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Se il primo tempo è un po' freddo, la melodiosità dell'*Andante* e il brio del *Finale* ne fanno una composizione piacevole e riuscita secondo le intenzioni del compositore.

Liszt Franz. « *Le Christ* ». *Oratorio.* — Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Per ora ci limitiamo all'annunzio di quest'edizione in piccolo formato della partitura d'orchestra.

Philipp S., *Exercices élémentaires rythmiques pour les cinq doigts.*
— *Travail préparatoire à l'étude des gammes.*
— *École du Mécanisme.*
— *24 Études faciles de Ch. Czerny.* — Lyon, Janin Frères.

Gli esercizî per le cinque dita attestano nell'autore il concetto di sviluppare l'intelligenza del discepolo contemporaneamente al meccanismo mediante diverse configurazioni ritmiche; il qual concetto troverà più ampia applicazione nell'opera sul modo di studiare le scale, opera originale che non deve passare inosservata agli insegnanti: con questo metodo cessa l'aridità dello studio e l'allievo si rompe a tutte le difficoltà del ritmo. La *Scuola del Meccanismo* è uno dei soliti manuali d'esercizî, scale, ecc.; senza presentar particolari nuovi è ben ordinata.

Pure si raccomanda l'edizione degli studi di Czerny; anche oltre agli esercizî preparatorî sono indicate varianti nel ritmo e negli accenti.

Riemann Hugo. Op. 53. *Variationen über ein Thema von L. von Beethoven* für 2 Violinen, Viola und Violoncello. — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Il tema è la *Bagatella* N. 11 dell'Op. 119; un quadretto così fornito che par escludere la possibilità di aggiungervi del nuovo, per quanto il Riemann, usando talvolta lo stile a canone e il *fugato*, abbia dato un lavoro tecnicamente ragguardevole.

Scharwenka X. Op. 98. *Studien im Oktavenspiel.* — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Chi non voglia ricorrere al trattato più ampio del Kullak troverà in questo manuale materia sufficiente di studio. Ai singoli esercizî si premettono gli opportuni consigli; è curioso che lo Scharwenka fa precedere lo studio delle ottave legate alle staccate; nel che senza entrare in una discussione *a priori* altri può far le sue riserve e attendere i risultati dell'esperienza.

Schumann Georg. Op. 33. *Totenklage aus Schiller's Braut von Messina* für Chor und Orchester. — Leipzig, E. E. C. Leuckart.

È composizione animata e ricca di effetto, lodevole nella trattazione de' temi e in alcuni momenti lirici; peccato che lo stile risenta l'influenza dei romantici wagneriani con danno alla personalità del compositore.

Autori antichi.

Bach Seb. — *Orgelwerke für katholische Organisten.* — Leipzig, Breitkopf & Härtel.
— *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach.* — München, Verlagsbuchhandlung Georg D. W. Callwey.
— *Suite anglaise* N. 6. Revisione di Engen d'Albert. — Leipzig, Rob. Forberg.

La prima pubblicazione è una scelta di preludî-corali, *fughe* ed altri pezzi, che oltre che allo studio si prestano all'esecuzione nelle chiese cattoliche, fatta da Josef Renner *jun.* e condotta sull'edizione di Ernst Neumann; e allo scopo di divulgar meglio l'opera di Bach, l'edizione è dotata della diteggiatura, indicazione di registri. Che ai due volumi tocchi l'accoglienza dovuta alle buone intenzioni dell'editore!

È noto come fra Seb. Bach e Anna Maddalena, che dal marito si faceva istruire nel cembalo e nell'arte dell'accompagnamento, fosse un legame intellettuale, di cui fan fede due quaderni: il primo (1721) si trova nella Real Biblioteca di Berlino; il secondo (1725) è appunto il presente, che per cura del Dr. Richard Batka viene edito conservando simili all'originale il formato e la rispondenza delle pagine, però in notazione moderna colle chiavi d'uso e colle più necessarie indicazioni di colorito. L'originale è quasi per intero scritto dalla moglie: contiene la terza e sesta partita, le due prime *Suites* francesi, alcuni corali, il *Canto sulla pipa*, il primo preludio *del Cembalo ben temperato*, diversi pezzi e infine alcune regole sull'accompagnamento del basso. Scorrendo le pagine di questo quaderno ci par di penetrare nell'intimità di quel santuario domestico e ci torna graditissimo questo bel ricordo bibliografico.

Nell'edizione del D'Albert c'è sempre qualche cosa da imparare: egli indica un'esecuzione di stile assai legato, anche negli ottavi di contro ai sedicesimi nel preludio; di gustoso effetto il consiglio di tenere per mezzo del pedale il suono dell'ultimo *re* della *Gavotta I* durante le prime otto battute della *Musette*; il pianista poi osserverà con attenzione la diteggiatura della *Giga*: ecco un saggio di tecnica moderna e libera e di sicuro effetto.

Gluck Chr. — *Trio* in *A dur* (2 Violini e Basso). — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Fa parte della preziosa collezione *Collegium musicum*, curata dal Riemann, il quale ha svolto il basso con vera eleganza.

Schering Arnold. — *Perlen Alter Kammermusik.* — Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Il Dr. Schering ha, sotto questo titolo, nobilmente iniziata la pubblicazione di pagine d'antichi maestri italiani e tedeschi. Primo della serie si presenta Antonio Vivaldi con un *Largo* per violino e pianoforte (o organo); ma sopratutto ammiriamo la *Pastorale per il Santissimo Natale* di Francesco Manfredini (Quartetto d'archi, due violini principali e pianoforte obbligato): una vera perla che attesta dell'influenza che ebbero allora i maestri italiani sui tedeschi, e va confrontata con Händel (Aria del *Messia* « Er weidet seine Heerde ») e Bach (Pastorale dell'oratorio *Natale*).

All'editore i nostri incoraggiamenti per la bella pubblicazione.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✦ MEMORIE ✦

Lettere inedite sulla musica di Pietro della Valle a G. B. Doni

ed una Veglia drammatica-musicale del medesimo.

Il patrizio romano Pietro della Valle, nato l'11 aprile 1586, è famoso per i suoi *Viaggi* in Oriente durati dal 4 marzo 1614 al 28 marzo 1626, per i quali egli si aggiunse l'epiteto di *Pellegrino*. Tali *Viaggi* sono assai considerati dai geografi, quantunque ancora se ne desideri una edizione compiuta e illustrata, e per la vivacità delle descrizioni, per la snellezza e semplicità dello stile hanno meritato di essere ricordati nelle storie letterarie (1).

(1) Parlano di lui principalmente: Allacci, *Apes urbanae*, Roma, 1633, pagine 225 segg. — Mandosio, *Biblioteca Romana*, Roma, 1692. — G. P. Bellori in fronte all'ediz. dei *Viaggi*, Roma, Dragondelli, 1662. — Fil. M. Bonini in fronte all'ediz. dei medesimi, Venezia, 1667. — Più recenti sono due studî fondamentali: J. Ciampi, *Della vita e delle opere di Pietro della Valle, il Pellegrino. Monografia illustrata con nuovi documenti*, Roma, tip. Barbèra, 1880 (il testo, senza i documenti, è estratto dalla *Nuova Antologia*, sett.-dic. 1879). — Giuseppe Pennesi, *Pietro della Valle e i suoi viaggi in Turchia, Persia ed India* (con una carta), Roma, presso la Società Geografica Italiana, 1890. — A. Belloni, *Il seicento*, Milano, Vallardi, p. 373. — Non vedo però che anche i più recenti studiosi di lui abbiano tenuto conto degli scritti di viaggi e di astrologia, ecc., indicati nel *Catalogo dei Codici Campori*, I, n^{i} 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699; e nell'*Appendice I*, il cod. 799: Ferrari Philippus, *Epitome geographicum*, Pavia, Viani, 1605, che ha una nota dov'è detto che questo volume lo seguì in tutti i viaggi ed è ricco di note manoscritte che potrebbero fornire argomento ad un lavoro interessante per i geografi.

Ma il Della Valle va altresì annoverato tra i più fervidi cultori della musica; e qui appunto ho voluto meglio chiarire questo aspetto del suo ingegno valendomi dei documenti poco noti o ignoti che ho raccolti.

La nobiltà della stirpe, la dovizia del patrimonio lo spirito còlto e versatile avrebbero forse reso famoso in altri studî il Della Valle, ai quali era indirizzato dai buoni studî compiuti nelle lettere e nella musica, ove un amore altrettanto violento quanto vano non lo avesse spinto a cercare l'oblìo in terre lontane. Infatti nei giovani anni lo vediamo brillare nella società romana, nell'Accademia degli Umoristi allora fiorente, e, in omaggio alla sua donna, cercò di distinguersi nelle giostre e nelle mascherate frequenti in Roma; nel 1606 egli uscì, di carnevale, con un suo *Carro di Fedeltà d'Amore* sul quale si rappresentava una breve scena, di cui egli aveva composto i versi e l'insigne musicista, suo maestro, Paolo Quagliati, la musica, nel nuovo stile da pochi anni ritrovato a Firenze; del successo strepitoso ha lasciato egli stesso memoria (1).

Ma riuscendo vane le sue speranze amorose, partì senza proposito alcuno e vagò per l'Italia qualche tempo, non dimenticando di raccogliere arie popolari nel Napoletano e in Sicilia, che egli divulgò in Roma al suo ritorno nel 1611 (2), dopo aver combattuto sulle galere della Religione di S. Giovanni contro i corsari. E riuscendogli insopportabile la dimora di Roma, dato sesto al patrimonio, partì per quel viaggio d'Oriente, che allora aveva del miracoloso, e che lo tenne lontano ben dodici anni.

E in Oriente a tutto attese, tutto osservò; apprese le lingue, descrisse paesi e costumi, narrò gli avvenimenti che si svolsero sotto i suoi occhi e prese parte a guerre, raccolse libri, alcuni impor-

---

(1) Cfr. le *Origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei raccolte da* A. Solerti, Torino, Bocca, 1903, p. 155 e pag. 158; il testo del *Carro* vi è riprodotto, pp. 180-85.

(2) Cfr. *ib.*, p. 169. — In questo tempo dovette egli comporre *Gli Amori pescatorii*, le *Lettere pescatorie amorose* e quel *Sogno amoroso con certa invenzione*, delle quali cose l'Allacci (*Apes urbanae*) dice che: « potior pars cum Constantinopoli remearet Venetias, a plagiariis, qui muniti aliorum plumis conspicui nugas vendunt, clanculum surrepta est ». Sono infatti ignote.

tantissimi, e arie musicali: e anche trovò da consolare il suo cuore innamorandosi di una nobile fanciulla giorgiana, Maani della casa Gioerida, che conobbe in Persia e sposò nel 1616. Questa gli fu compagna affettuosa e intrepida per varî anni nelle arrischiate spedizioni, finchè per aborto e consunta da violenta febbre gli morì mentr'era accampato nei dintorni di Mina, presso Ormuz, il 30 dicembre 1621.

L'animo appassionato del *Pellegrino* si mostrò allora in tutta la sua poesia: affranto dal dolore, imbalsamò il corpo dell'amata, lo racchiuse in casse di legni aromatici, e seco lo trasportò per luoghi inospiti e con mille stenti per quattro lunghi anni, deliberato di riporre le spoglie di Maani nel sepolcreto di famiglia in Roma. Unico conforto in questo tempo gli fu la compagnia di una nobile fanciulletta giorgiana, Maria Tinatim, orfana da loro adottata e molto amata dalla povera Maani, che gliela raccomandò vivamente morendo; egli la condusse seco a Roma, dove la fece educare.

Tornato a Roma sul finire di marzo del 1626, con un ricco e prezioso bagaglio, sua prima cura fu quella di compiere il voto maritale, e il 25 luglio 1626 depose in Aracœli nella tomba dei Della Valle le spoglie di Maani.

Venne quindi ordinando solenni funerali che ebbero luogo l'anno appresso, il 27 marzo 1627, nei quali egli stesso pronunciò parole d'affetto e di rimpianto, mentre gli amici partecipavano alla mesta funzione con iscrizioni e poesie (1).

Ma le splendide collezioni non bastavano a riempire l'avito palazzo; il desiderio della quiete domestica dopo tanti travagli, il pensiero della stirpe che si sarebbe spenta, e le grazie dell'orfana divenuta donna, indussero il Della Valle a farla sua sposa nel 1628; ecco come narra la cosa il Bellori che la conobbe di persona:

---

(1) Il funerale è descritto in una pubblicazione d'occasione, dove sono anche le parole del Della Valle: *Funerale della signora Sitti Maani Gioerida della Valle celebrato in Roma l'anno 1627 e descritto dal signor* Girolamo Rocchi, Roma, Zanetti, 1627, pagg. 150, con le figure dell'apparato e il ritratto di Maani. — Girolamo Bartolomei, *Canzone nella morte della signora Sitti Maani Gioerida*, Roma, Zanetti, 1627, in-4. — Un poema *Gemma Oceanidis* è ricordato nelle note apposte dal Della Valle alla *Veglia* che è qui pubblicata.

" Avendo però egli sin di Persia, e fanciulla, condotta a Roma la signora Maria Tinatin di Ziba, che con nome di Mariuccia era stata le delizie della signora Maani, in vita ed in morte da essa raccomandatagli unicamente; in lei però venne a fermare li pensieri e le cure della successione, cresciuta ne' viaggi di Persia e d'India e nella sua propria casa in Roma, generosa di sangue e di maniere.

Nacque ella nel paese cristiano de' Giorgiani, di nobili parenti: Ziba, suo padre, uomo illustre nella milizia del Re, morto valorosamente nell'invasione delle armi persiane, ella trasmigrò in Persia, nella città regale di Sphahan, dove il signor Pietro conversando con alcuni principali signori Giorgiani congiunti di essa, conosciuta dalla signora Maani, la ritennero in casa e come figliuola l'educarono affettuosamente.

Considerando però che il cielo, non a caso, e di sì lontano clima, per mari e terre compagna delle sue fortune seco in Roma l'aveva salvata e condotta, anteposela ad ogni altra, benchè ricca molto e di conosciuta nobiltà e parentado nella patria, confidandosi nella fecondità del suo buon temperamento, che non riuscì vano nella prole numerosa di quattordici figli (1). Vive ancora questa signora..... ".

Così il Bellori nel 1662; morì essa infatti nel 1673, avendo sopravissuto a lungo al marito morto il 21 aprile 1652.

Riprese il Della Valle allora la sua vita di studî letterari e musicali, e di questo tempo il Bellori così narra:

" Esercitavasi ancora in altre accademie, e particolarmente in quella del sig. Andrea Capranica, nobile romano, nella quale, fra' più dotti componimenti, fece una lezione su la pietra che nel deserto diede l'acqua agli Ebrei. Morto dopo il signore Andrea, nel seguito, ed amore degli uomini di lettere, trasportò l'accademia in sua casa propria, ove radunavansi ancora li più gravi ingegni della teologia, dico il Mostro e 'l Campanella (2), che così all'improvviso ripigliavano li discorsi tra dispute bellissime. Io sono testimonio ne' miei più verdi anni, quando in una lezione egli conferì alcuni luoghi di Virgilio e di altri poeti latini, con quelli di un poeta persiano, tradotti da lui, che poi in leg-

---

(1) Il Bellori fra le opere inedite del Della Valle ricorda: « Gli avvenimenti della signora Maria Tinatim de Ziba della Valle, seconda moglie sua, descritti in lingua volgare l'anno 1644, ne' quali si contiene un compendio della Persia e dell'India, — l'originale appresso la medesima signora ». Questa scrittura è oggi sconosciuta.

(2) Il *mostro* è il padre Nicolò Riccardi, Prefetto del Sacro Palazzo, che poi fu persecutore accanito del Nolano; cfr. Ciampi, pp. 114-116.

gendo la Persia, ho creduto essere quel Chogià Hafiz, il cui sepolcro egli visitò in Scizaz (1).

Ma, oltre questi, attendeva agli altri studi delle lingue, alle quali, peregrinando, aveva egli dato opera, sì che, oltre le nostre d'Europa e oltre la greca e la latina, parlava egli e componeva nella turca, nella persiana e nell'araba, non senza congnizione della Caldea e della Copta (2).

E perchè sin da giovine fu inclinatissimo, e dilettossi dell'arte della musica, congiuntosi in studio col signor Giovan Battista Doni, uomo di fama nelle lettere, adoperato nella Corte romana, ed il quale primo insegnò e scrisse libri della musica antica, circa la teorica dei tuoni armonici, con questa occasione anch'egli si diede alle speculazioni, e giunse a metterle in pratica, componendo varie maniere di melodie e di modulazioni. Fabbricossi due nuovi strumenti: un cembalo essarmonico, ed un violone panarmonico (3), e fecesi udire una sera di Venerdì sacri di passione all'Oratorio di San Marcello, dove da cinque de' migliori cantori furono cantati versi sopra la *storia di Ester*, da esso composti e modulati in varii tuoni, con l'accompagnamento di quelli strumenti.

Ma questa invenzione non è stata poi seguitata e ridotta a perfezione, perchè il nostro secolo avvezzo adularsi sfacciatamente sopra gli antichi, non ne ha fatto conto, e li Musici per la sola pratica c'hanno del comporre, abborrivano il cominciar di nuovo dall'astrazioni speculative de' tuoni, come superflue ed inutili, restando però senza laude della teorica musicale, per non essersi udito fin ora alcuna vera suonata enarmonica o cromatica; non che le melodie di più d'un tuono, come dichiara il Doni, dedicando due de' libri suoi al signor Pietro „ (4).

Il primo frutto de' suoi nuovi studi fu inspirato dalla nascita della primogenita, avuta da Maria il 17 dicembre 1629, che porta il titolo di per sè eloquente *La Valle rinverdita*. È una veglia drammatico-musicale sul genere di quelle allora tanto in voga, la quale

---

(1) A queste discussioni accademiche si deve anche l'opuscolo di lui *Di tre nuove maniere di verso sdrucciolo*, Roma, 1634; cfr. Ciampi, p. 117 e p. 185.

(2) Nelle lettere qui innanzi pubblicate, e precisamente in quella del 17 agosto 1641, parla della grammatica turca che aveva pronta per la stampa. Ma tutta questa parte riguardante gli studi orientali fu già trattata dal Ciampi, che però non fa motto di quel dizionarietto persiano-ital.-turco-latino-greco conservato nel cod. Campori, 697.

(3) Ne vedremo più volte menzione nelle lettere; cfr. Ciampi, p. 121.

(4) Ne parlerò più avanti.

s'è conservata finora manoscritta nella raccolta Campori della Biblioteca Estense di Modena (1).

Essa è interessante non solo come unico saggio compiuto di simile genere, ma per la stretta attinenza con la vita e coi sentimenti del suo autore, che l'ha arricchita di qualche nota per noi curiosa; e quantunque sia spiacevole che ne manchi la musica, ho creduto utile pubblicarla qui per intero.

L'amicizia con Giovan Battista Doni (1593-1647), che dopo lunga dimora in Francia (1613-18 e 1621) e una breve sosta nella patria Firenze, fino dal 1623 viveva in Roma presso il cardinale Barberini, spinse il Della Valle agli studî musicali, e le lettere che qui sono per la prima volta pubblicate riguardano appunto tale argomento e mostrano come egli divenisse il più fervente imitatore del fiorentino, e nella teorica e nella pratica.

È noto che la scoperta della nuova musica imitativa uscita dalla Camerata fiorentina nel decennio dal 1580 al 1590, si deve alle ricerche fatte da quei colti ingegni che la frequentavano sulla musica antica della Grecia e di Roma, la quale si credette appunto di rinnovare.

Ma tali ricerche erudite si esaurirono presto a Firenze, che si dette con molto maggior profitto ai diletti della pratica, riuscendo al nuovo melodramma; invece il Doni continuò con tenacia degna di miglior causa gli studî, non senza riconoscere i meriti de' suoi predecessori. Infatti nel *Trattato della musica scenica* così egli espone la questione di massima che forma il principale argomento di queste lettere inedite del Della Valle.

" Il Galilei nel suo erudito *Dialogo della Musica antica e moderna* non senza cagione asserisce che i nostri *modi* sono tutti di un colore, odore e sapore; perchè veramente, come si praticano oggi, non vi si conosce quasi nessuna diversità. Ora notisi, che fra i moderni pratici nessuno ha meglio compreso questa verità di lui, mercè della lunga pratica e famigliarità che egli ebbe col sig. Giovanni Bardi, mentovato di sopra, e col sig. Girolamo Mei, che fu gentiluomo anch'esso molto letterato, e amatore della buona ed erudita musica, e molto esercitato

(1) Me n'ha procurata la copia da me pregato il cortese e valente prof. Giovanni Canevazzi. Cfr. *Catalogo dei Codici Campori*, I, p. 302, ove veramente appare senza nome dell'autore.

nella teorica, come anco nell'altre parti della matematica, e nella filosofia: onde di grande aiuto gli furono amendue a comporre quell'opera. Del Mei si legge un trattato latino *De Modis*, indirizzato a Pier Vittorio suo maestro (1), nel quale sottilmente va mostrando come i *modi* o *tuoni* antichi in questo massimamente differivano dai nostri: che quelli consistevano in una totale trasportazione del sistema più su, o più giù verso l'acuto o il grave. Il che averebbe potuto più chiaramente e brevemente spiegare se avesse avuto maggiore perizia nella pratica; con tuttociò, per non defraudarlo del merito acquistato da lui appresso i musici e la posterità, ho voluto farne menzione, come fo più particolarmente dell'opera intera, acciò anco si veda quanto in questa parte sia obbligata la musica alla città di Firenze „ (2).

Ma questa questione dei *tuoni* pare che fosse un osso molto duro, e ciò che il Della Valle scrive de' tentativi continui, pieni di abnegazione da parte sua, per attirare i musicisti di Roma a occuparsene, che non ne vollero mai sapere, è veramente curioso. Ma appare chiaro che neppure egli fosse pienamente sicuro della nuova teoria, nè sempre riuscisse nella pratica, come candidamente confessa.

E se il Doni nel 1641 scriveva a Giovanni IV di Portogallo comunicandogli le notizie sulle nuove sue scoperte teoriche e di instrumenti: « Quam disciplinam nobiles aliquot viri (quibus praecipue meos hosce labores dicavi) cupidissime amplexati sunt. Praeter coeteros verò vir non minus avita nobilitate quam propriis dotibus illustris ac longinquis peregrinationibus, clarus est Petrus de Valle, patricius Romanus, Lusitani nominis per quam studiosus, cui lu-

(1) Il trattato del Mei, *De modis veteris musicae libri quattuor*, non fu mai stampato. L'autografo è nella Vaticana, e ne sono copie nella Riccardiana di Firenze e nel Liceo Musicale di Bologna; alcuni saggi ne dette A. De La Faye, *Essais de dipthérographie musicale*, ecc., Paris, 1864, vol. I, pp. 271-2. — Il *Discorso sopra la musica antica e moderna di Messer* Girolamo Mei *cittadino accademico fiorentino*, Venezia, Ciotti, 1602, cc. 12, non è che un riassunto del libro II dell'opera originale, volgarizzata da Pietro del Nero. — Sul Mei v. [Rilli] *Notizie istoriche e letterarie dell'Accademia Fiorentina.*

(2) *Opere*, vol. II, p. 41. — Per la bibliografia del Doni cfr. le mie *Origini* cit., pp. 186-94 e pp. 256-7. — Tra i *Codici Campori* cit. il n. 1739 è una miscellanea di poesie, studî di geografia, note di libri rari, e alcune note su Dante. — Nella Bibl. del Liceo Musicale di Bologna si conserva ms. una *Idea sive designatio aliquot operum quae* Jo. Bapt. Donius *partim absolvit, partim incepit*, cc. 41 (cfr. Gaspari, *Catalogo*, I, p. 6; cfr. anche p. 211).

culentus huiuscemodi Cantionum liber propediem proditurus est in lucem » (1); fatto è che il Della Valle non s'arrischiò mai a pubblicare alcun saggio di queste musiche; e il Doni medesimo scrivendo più intimamente a un amico, era costretto a confessare: « È vero che l'Eredia, Luigi Rossi, il signor Pietro della Valle e qualch'un altro hanno composto qualche cosa; ma per dirla liberamente, il sonetto del primo è poca cosa e assai sforzato: e gli altri non hanno osservato troppo bene la distanza delle voci, le cadenze naturali, et altri annessi e proprietà di ciascun Tuono; parte per non aver capito bene il negozio, e parte per non aver potuto o voluto affaticarvicisi che sino a un certo segno » (2).

Ma il Della Valle s'infervorò davvero della cosa, ed ebbe per il Doni quasi un feticismo; e anche il suo noto *Discorso della musica dell'età nostra, che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, che egli diresse nel 1640 a Lelio Guidiccioni, che sembra avesse scritto contro le nuove tendenze (3), si risolve per questa dichiarazione che qui pubblico in una indiretta propaganda a pro delle teorie Doniane.

" *Risposta ad una domanda fattami.*

" Il mio fine nel Discorso della Musica al sig. Lelio Guidiccioni è stato sotto pretesto di voler difender quella mia opinione contro un'altra diversa del sig. Lelio, d'insinuare alle genti le novità della musica che il sig. Gio. Batta Doni ci propone nella sua dottrina, invogliando, se è possibile, tutti i professori della musica, tanto compositori quanto cantanti, ad abbracciarle e praticarle. Di fare encomio de' più eccellenti professori della musica, o sia in comporre, o in cantare, tanto di questa nostra età, quanto delle passate; dando tuttavia il pregio maggiore a questi della età presente. Di tessere come una istorietta delle cose musicali de' nostri tempi. Di far commemorazione con lode di tutti i miei maestri di musica. Di dar conto di tutte le mie iniziazioni (per dir

(1) È certo il libro delle *Muse canore*, di cui è cenno nella lettera del 20 agosto 1644 edita più avanti.

(2) Doni G. B., *Commercium litterarium*, ecc., Firenze, 1754, col. 151 e coll. 224-5. — Un minutario di lettere del Doni è nel codice Campori, 605.

(3) Il *Discorso* del Della Valle è riprodotto nelle mie *Origini* cit., pp. 148-179. — Quello del Guidiccioni è oggi ignoto; e l'Allacci, *Apes urbanae*, Roma, 1633, o cita come inedito presso l'autore.

così) nell'arte musicale. Di dire il mio parere, come debba praticarsi la musica, per farsi bene, e nel cantare e nel comporre. Di lodare o biasimare destramente alcuni usi della musica, secondo mi par che meritino, acciocchè serva altrui di avvertimento. Di dar notizia di qualche cosa in questo particolare, o di qualche soggetto che lo meriti, a fine che possa giovare. E finalmente di difender la musica ornata, che non sia altrimenti bandita, anzi che sia più che mai ricevuta et abbracciata nelle chiese con ogni suo maggiore ornamento, a gloria di Dio.

" PIETRO DELLA VALLE " (1).

La vita tranquilla del Della Valle fu improvvisamente turbata nel 1636 da un incidente di qualche gravità: assistendo egli sulla Piazza di Monte Cavallo al passaggio di una processione, per una lite occorsa tra i proprii servi e quelli dei Barberini, Pietro, mal contenendosi ad un oltraggio, trapassò con la spada uno degli avversarî. Il fatto, accaduto in presenza del pontefice Urbano VIII, costrinse il Della Valle a esiliarsi: e a ciò dobbiamo le prime due lettere qui pubblicate del 1637, datate da Palermo e da Gaeta, che chiariscono così questo momento della sua vita, essendo finora ignoto dove si fosse rifugiato (2). Alla prima condanna di cinque anni di confine a Ferrara, seguì la grazia dopo pochi mesi, e quantunque questa rechi la data dei 10 di febbraio, vediamo che nel giugno egli era ancora assente.

Nel 1640 il Doni, dopo aver pubblicate le *Annotazioni sopra il Compendio dei generi e dei modi della musica*, del quale faceva parte il *Trattato dei Tuoni o Modi veri* dedicato all'amico Della Valle (3), si ritirò a Firenze, dove continuò negli studî favoriti e

(1) È nel ms. della Biblioteca del Liceo Musicale di Firenze, in fine alle lettere qui pubblicate. — A. M. BANDINI in prefazione all'epistolario del Doni (*Commercium litterarium* cit., p. CVII), dice di tenere inedite certe note del Della Valle al *Discorso* di un certo GIORGIO MAZZAFERRO sopra *la musica antica e moderna*, tra le quali è un elogio caldissimo al Doni.

(2) Cfr. Ciampi, pp. 119-20. Il *Memoriale* col quale chiese la grazia è del 24 gennaio 1637 (*ib.*, p. 159), e vi adduce a scusa, oltre le ragioni di famiglia, l'aria cattiva del paese dove si trovava: la prima lettera qui edita del 15 gennaio è datata da Palermo, dove non è aria cattiva: doveva egli adunque aver già lasciata quella città.

(3) Roma, Fei, 1640. — Vedremo nelle lettere come il libro rimase dimenticato e non legato nei magazzini!

riprese moglie: a questa lontananza si debbono le lettere che gli diresse il Della Valle fino al 1647, quando il Doni morì, e che qui vedono per la prima volta la luce, tratte dagli autografi che si conservano nella Biblioteca del Liceo Musicale di Firenze (1). Il Della Valle tiene al corrente l'amico della cronaca musicale di Roma, gli parla dei suoi studî e chiede chiarimenti, narra della propaganda inefficace delle nuove teorie, degli esperimenti che eseguiva.

Tra questi meritano di esser poste in rilievo le notizie di due altre composizioni musicali, oltre alla *Veglia* già ricordata e a un *Dialogo della partenza*, di cui è cenno nella lettera del 23 dicembre 1640, che fu cantato dal celebre cavalier Loreto Vettori in occasione di una visita che gli fece e come saggio del genere. In questa medesima lettera il Della Valle scrive che stava componendo un oratorio della *Purificazione* che doveva esser cantato nella chiesa della Congregazione dell'Oratorio, ma che poi non si eseguì più, certo per le solite difficoltà del nuovo genere alle quali i cantanti non volevano piegarsi. È una breve composizione; le parti sono *Anna profetessa*, il *Poeta*, *Maria*, *Simeone*, *Giuseppe*; il dialogo in musica è con le varietà dei cinque tuoni, dorio, frigio, eolio, lidio e ipolidio; precede questa dedicatoria:

" *Al padre Girolamo Rosini della Congregazione dell'Oratorio*

Pietro della Valle.

" Il divoto diletto che io soglio prender delle musiche, le quali fra mezzo a i sermoni si fanno nell'Oratorio della Congregazione sotto la scorta di Vostra Paternità, e l'obbligo in che mi pone il ricordarmi di avere in mia fanciullezza conosciuto e di aver parlato al beato San Filippo, autore di cotesto santo istituto; mi hanno spinto (a fine di concorrere anch'io per quel poco che vaglio in sì buone opere) a comporre et a mettere in musica alcuni pochi versi che, secondo 'l costume, potrebbero essere a proposito da cantarcisi per la festa della Santissima Purificazione. La musica, conforme al mio solito, è di quella maniera nuova, o, per dir meglio, antichissima, rinnovata dal sig. Gio. Battista Doni, che sola io tratto, e che in fin ad ora poco si pratica, cioè in mutazione di varii Tuoni al modo de gli antichi; perchè nell'altra ma-

(1) Ringrazio qui il cav. Riccardo Gandolfi, bibliotecario, per le cortesie e agevolezze che mi usò nel tempo che frequentai la Biblioteca.

niera del cantare ordinario, io, che poco ne so, non ardirei di propor cose mie, a paragone di quelle di tanti valenti uomini, che in tali sacre adunanze tutto il giorno si cantano. Qualunque sia questo mio piccolo componimento, a Vostra Paternità lo dedico e lo dono; et ella con l'innata sua cortesia, son certo, che non mancherà di gradirlo, benchè sia di poco pregio. E se pur a sorte vi troverà cosa che in qualche modo le aggradi, esorto, prego gli amici suoi più eccellenti nell'arte, che si applichino a comporre in questa guisa al parer mio di tanta leggiadria, perchè, al sicuro, faranno cose non solo senza comparazione migliori delle mie, ma che a rispetto delle altre del modo ordinario indubitatamente saranno esquisite „ (1).

L'altro è il *Dialogo di Ester*, del quale preparava la stampa, dedicata al Doni, sul finire del 1640, come si apprende dalla lettera del 24 novembre di quell'anno. Non si sa precisamente quando, ma fu eseguito: perchè nel poscritto alla lettera 23 marzo 1641 ricorda il « Gregorio che cantò l'Ester del mio *Dialogo* », che è certo quel Gregorio del Violino che aveva già cantato sul *Carro* del 1606 (2). Questa composizione ebbe miglior fortuna e fu forse da lui ampliata: « Questo carnevale passato io feci recitare in casa mia in scena con accompagnamento di abiti assai galanti quel mio *Oratorio di Ester*, che fu cantato al Crocefisso: ma in casa fu recitato, parlando, da zitelle che non si portarono male. Et i Cori, che son quattro, invece d'intermedii, furono cantati in musica col mio cembalo e con violini che accompagnarono, con le lor mutazioni di Tuoni che vi andavano ». Così nella lettera de' 24 agosto 1647, che è l'ultima della serie; ma questa *Ester* ci rimane ignota, nè pare che la stampa sia più stata eseguita.

Così il Della Valle viene a partecipare a quello sviluppo dell'Oratorio che aspetta ancora uno studioso, al quale in Roma non può mancare la soddisfazione di un ricco materiale e di scoperte interessanti (3), e la sua compartecipazione al nuovo movimento musicale maggiormente resta illustrata.

ANGELO SOLERTI.

---

(1) Ritrovò il ms. di questo oratorio il CIAMPI, cfr. pp. 185-86. — Il GEVAERT (*Recenti studî sulla musica greca*) dette un saggio della musica.

(2) Lo ricorda nel *Discorso*; cfr. le mie *Origini* cit., p. 158 e p. 163.

(3) Alcuni appunti del tema ho dato ne' miei *Albori del melodramma*, Palermo, Sandron, 1904, vol. I, p. 126 sgg.

LETTERE INEDITE DI PIETRO DELLA VALLE A G. B. DONI

1.

Ill.mo Sig. P.ron Oss.mo

Con molto mio gusto ho ricevuto la lettera di V. S. insieme con la bella compositione a tre con la varietà de' Tuoni. Non mi son maravigliato punto d'intendere che i nostri musicastri, come V. S. mi scrive, non habbino a grado la inventione; perchè credo certo che non habbiano ne anche tutta la capacità che bisogna per intenderla, non che per praticarla. Di là da' monti facilmente, come V. S. dice, troverà più e chi le applauda e chi la esserciti. Io ancora, per l'amor che porto alla Italia et alla patria, il Pentateucho Samaritano, che portai primo di tutti da Levante, haveva desiderio che uscisse alla luce da Roma; ma poi avedutomi che era impossibile, per non dir difficilissimo, l'amor, che più mi obbliga, con tutta la comunità del genere humano, mi costrinse a mandarlo in Francia, come feci (1).

Il nostro amico Don Giovanni Rossi, che è quel musico virtuoso di cui scrissi a V. S. e che si trattiene appresso di me, cantor buono, da reggere un choro, se bisogna, che suona assai bene di cembalo, di violino, di viola da gamba, di flauto, di chitarra e qualche cosa anche di leuto: e sopra tutto, nella sua così giovanile (*sic*), che è ora di circa a 25 anni, allo spirito e all'attitudine ha congiunto un gran desiderio di imparare e di farsi valenthuomo, ammira gli studi di V. S. e ne è innamorato. Si proverà a far qualche cosetta per saggio secondo la inventione di V. S, per quella poca luce che ne ha e la sottoporrà poi alla sua censura, con particolar desiderio d'imparar da V. S. molte cose, se mai la fortuna ci darà che possiamo in Roma rivederci. Ancora insieme non abbiamo finito d'intendere, in questa compositione di V. S. mandataci, come possa stare il mutar tuono in alcuni luoghi, non mutandosi la chiave di riga. Pur tuttavia la studieremo meglio. Quella regola delle cadenze ci è stata cara assai. Basta: speriamo ritrarne qualche frutto, di che a V. S. ne haveremo tutto l'obbligo. E fra tanto ricordandomi io a V. S. servidor parzialissimo e di molto affetto, come ben si deve alla sua molta virtù, insieme col mio Musico le bascio, per fine, caramente le mani.

Di Palermo li 5 di gennaio 1637.

Di V. S. Ill.ma *Aff. serv.re*

PIETRO DELLA VALLE P[eregrino].

(1) Su questo prezioso cimelio cfr. CIAMPI, pag. 109, 178 e 184.

2.

Ill.mo Sig. P.ron mio Oss.mo

Carissima mi fu l'ultima di V. S. delli 9 di maggio, dalla quale Don Giovanni et io habbiamo cavato bellissimi ammaestramenti per la prattica di questa musica erudita, quanto la debolezza e poca peritia nostra ha potuto arrivare. Due cose non finiamo d'intender bene, per lo mancamento in noi de' buoni fondamenti che si ricercano. Una, perchè quella parte della compositione mandata a V. S. da Don Giovanni, con la chiave de i Bemolli, i quali si seguono a punto come stavano nel Trio che V. S. ci mandò, si debba chiamare Ipolidia; parendò a noi che quello sia un tuono assai basso, più basso del Dorio, onde più tosto Ipodorio dovesse dirsi e non Ipolidio; e per essere il tuono Lidio tanto più alto, e 'l più alto di tutti. L'altra, che ponendo V. S. nel libro per fondamento che i tre tuoni siano differenti tra di loro una terza maggiore, ciascuno più alto dell'altro, come poi in questa lettera dica che a volerli pratticar tutti tre, bisognerebbe metter il Dorio un tuono più basso del Chorista, il Frigio nel Chorista, e 'l Lidio un tuono più alto, che così non verrebbero differenti una terza maggiore, ma solo un tuono l'un dall'altro.

Del resto, nella compositione di D. Giovanni la legatura nei passaggi da un tuono all'altro, non si osservò, non ci parendo necessaria; et io stesso, che a pena solfeggio, così come stava, la cantava senza difficoltà. Così anche non mi dava punto fastidio il salto dal Lidio al Dorio, e per contrario: anch'io ce gli feci fare a bella posta, per provare un poco che effetto facevano; et all'orecchio mio davano gusto, perchè riuscivano assai affettuosi.

Son restato poi capacissimo, che l'organo o cembalo, che io diceva, a tre registri di una sola tastatura, non sarebbe a proposito, per quelle mutationi brevi e veloci, che non si potrebbero fare; le quali anch'io concorro che siano di grandissima gratia. In somma ci vuole l'istrumento di più tastature, et io per me lo vorrei di tutte tre; e se io fossi in Roma, con l'occasione di questi valentuomini che ne lavorano, facilmente applicherei l'animo a farne fare uno, se ben mi darebbe fastidio la difficoltà dell'accordarlo e del tenerlo accordato e ben in ordine con tante corde.

Mi son rallegrato assai che il libro di V. S. camini in altre lingue; gli Oltramonti al sicuro saran de' primi ad abbracciar la dottrina, perchè in effetto, con essere eruditi hoggidì, sono anche più curiosi di noi: vergogna in vero del nostro paese. Se bene io spero che da i nostri ancora, benchè più tardi, pur si abbraccerà, perchè la verità, come V. S. dice, haverà il suo luogo; e ciò è avvenuto non solo nell'architettura,

come V. S. benissimo discorre, ma anche nella poesia particolarmente heroica, che al tempo de' nostri bisavoli era molto maltrattata con l'esempio de' Buovi d'Antona e simili, non sì [?] da gusti barbari appunto, che ultimamente poi dall'Ariosto, persona di bello spirito, e più sublimemente dal Tasso che fissò gli occhi solo ne gli antichi buoni, è stata ritornata ne' suoi antichi honori. E 'l medesimo è avvenuto di altre professioni.

Quello stile recitativo nobile, che V. S. mi scrive di haver messo in luce, con diverse parti da suonare et una sola che canti, l'apprendo per cosa gentilissima e molto di mio genio. Sto anche con curiosità di quell'altra inventione di quel quarto genere, che si prattica con tre corde e quattro tasti eguali, se ben l'effetto che faccia non me lo possa immaginare.

Il padre Athanasio con quei signori di qui non è passato: non l'ho veduto.

Don Giovanni poi, insieme con me, resta con obligo infinito a V. S. dell'affetto e promessa con che si esibisce a favorirlo. E perchè V. S. scrive, che haverebbe caro di saper più precisamente in che cosa egli in Corte potesse impiegarsi, dirò a V. S. che non pretende egli i primi luoghi nè di Mastro di Camera, nè di Coppiero; nè meno di segretario, perchè non è di qualche professione. Non si cura ne meno di aver maneggi d'interessi, come i Maestri di Casa e simili. Però, da questi in poi, ad ogni altra cosa si addatterà. Gli basterebbe l'animo di fare scalcheria; di servir di aiutante di camera; di caudatario, se non fosse necessario dir messa, perchè egli ha solo gli ordini minori. In somma in tutto quello in che una persona civile possa essere adoprata.

Quanto al trovarsi in Roma al tempo della promozione, procurerà di farlo, e venendo porterà a V. S. mie lettere; ma, se a caso non si trovasse a tempo, non sapendosi quando la promotione possa essere, et a V. S. si presentasse occasione di favorirlo, non resti per la sua assenza ma disponga pur della sua persona, come se fosse in Roma, perchè in tale occasione, ad un minimo cenno che V. S. favorirà di darcene, verrà subito volando. Con qual fine, per non più tediarla, bacio a V. S. affettuosamente le mani.

Di Gaeta li 12 di giugno 1637.

Di V. S. Ill.ma

Aff. serv.re

PIETRO DELLA VALLE P.

3.

Ill.mo Sig. P.ron mio oss.mo

Con grandissimo mio gusto ho ricevuto questa mattina a punto la lettera di V. S. con le buone nuove del suo felice arrivo in Fiorenza, di che mi sono sommamente rallegrato; che, a dire il vero, essendo horamai passati più giorni di quelli che a me pareva che dovessero andare nel viaggio, e non essendovi qui ancora nuova di V. S., mi faceva dubitar di qualche sinistro per rispetto de' mali tempi e massimamente avendo noi havuto qui piogge grossissime. Ringrazio adunque Dio, che il tutto sia passato prosperamente, conforme tutti noi suoi servidori desideravamo. La memoria che V. S. tiene di me, e fin ne i sogni, mi obbliga oltre modo, essendo segno di più che ordinaria affettione, della quale nondimeno assicuro V. S. che ne ha da me copiosa corrispondenza, come è ben dovuta a i molti meriti e virtú di V. S. Il madrigaletto graziosissimo del sig. Antonio Abbati scritto in cima a Radicofani, mi ha fatto ridere un pezzo: chi sa! forse lo rimanderò a V. S. con le note (che hoggi a punto le stavo pensando) insieme con altre cosette che vo preparando per mandarle. Do anche nuova a V. S. come il *Dialogo di Esther* si sta già copiando per la stampa; e questo ancora sarà suo, che è un pezzo che gliel tengo dedicato. Mi muovo a far questa risolutione, perchè già che la Dio mercè e 'l favore di V. S. sono stato de' primi suoi discepoli ad intender questa bella sua dottrina, et anche a metterla in pratica, non voglio perdere il luogo preso alla predica (per così dire) e che qualche altro me lo levasse con pubblicar prima di me. Basta, del tutto a suo tempo anderò facendo parte a V. S.: fra tanto ho havuto molto gusto in rilegger di nuovo tutte le opere sue stampate, come ultimamente me ne favorì; e questa rilettione mi è stata di grandissimo contento: si perchè mi ha giovato assai nel possesso della dottrina, sí anche perchè vi ho conosciuto che adesso i Musici, cioè quei che compongono, non si potranno più scusar di non la intendere se non sono affatto incapaci. È ben vero che io ho letto le *Annotazioni* insieme col *Compendio* e i loro luoghi dove vanno, e poi le altre cose per ordine. E così vorrei che i libri di V. S. fossero letti da tutti. Del resto non mi occorrendo altro per hora, finisco con baciare a V. S. affettuosamente le mani; et il simile fa ancora la sig.ra Maria mia moglie con tutti i nostri figliuoli, rallegrandoci tutti della salute e salvo arrivo di V. S. alla patria, e pregando il N. S. che le conceda ogni maggior felicità.

Di Roma, li 24 di novembre 1640.

Di V. S. Ill.ma

Aff. ser.re
PIETRO DELLA VALLE P.

4.

Ill.mo Sig. P.ron mio oss.mo

Con infinito mio contento ho ricevuto l'ultima di V. S. delli 29 di novembre, per le buone nuove che in essa mi dà del suo stato, di che sommamente mi rallegro, ed anche per quelle altre, che il Ser.mo Gran Duca habbia dato cura a V. S. di quei bei libri di lingue straniere lasciatigli già dal sig. Gio. Bat.ta Raimondi, che certo in migliori mani che in quelle di V. S. non potevano capitare. Il sig. Gio. Bat.ta Raimondi, buona memoria, da me conosciuto e praticato prima che andassi in Levante, fu huomo di gran dottrina et eruditione: ma sopra tutto nelle lingue straniere al sicuro non hebbe pari in tutta Europa. Fece stampare qui in Roma co' bei caratteri della stamperia Medicea, in lingua Arabica gli Evangeli, Avicenna, Euclide tradotto in Arabico da Chogia Hesio Tusita valente mathematico in Oriente; inoltre la Geografia Arabica e diversi altri libri grammaticali, e forse di altro, come anche l'Alfabeto Arabico, del quale in tutto l'Oriente non ho veduto in quel genere cosa tanto perfetta: et io in esso imparai i primi elementi di quelle lingue. E queste sue stampe riuscirono tanto belle, e da gli Orientali tutti sono state tanto stimate, che confessano a piena bocca che mai penna alcuna orientale è arrivata a far così bella scrittura come quelle. E benchè ne siano state fatte delle altre in Europa, come da Monsieur de Breves col mezzo di certi Maroniti, e da altri, niuno nondimeno ha potuto mai pareggiare il buon Raimondo. Onde i Ser.mi di Toscana con questa loro stampa Medicea hanno havuto per tutto l'Oriente grandissimi applausi, e ne hanno acquistato molta gloria. Nè fece il Raimondo la stampa de i caratteri Arabici solamente, ma ancor de i Turchi, de i Persiani, degli Armeni, degli Egittii, e forse di altre lingue. E tutti questi caratteri di squisita bellezza, insieme con le lor madri e con i pulzoni da fabbricarli, alcuni anni sono io so che si conservavano ancora in Roma in certe casse nel palazzo del Giardin dei Medici, ma sotto la polvere, malissimo tenuti e senza niuno che ne avesse cura, che era un peccato. Adesso che ne sia fatto non so. I libri del Raimondo che V. S. ha avuto in mano, sono per certo un tesoro prezioso, che è gran male che sia stato tanto tempo sepolto. Bisogna che ci siano cose molto belle e buone, perchè il Raimondi con gran diligenza, in lungo tempo le aveva da diverse parti raccolte; et egli era huomo di buon gusto e che sapeva scegliere e conoscere il buono. Quanto a quella opera di Zoroastro, che V. S. mi scrive, e che ha qualche dubbio che possa essere apocrifa, bisogna avvertire che il nome di Zoroastro in lingua Persiana, se io mal non mi ricordo, si dice Zerdósct (1). Però di questi Zerdósct ce ne sono stati due famosi.

(1) Il nome è ripetuto scritto in caratteri persiani.

Uno, l'antichissimo, che è il Zoroastro mago che noi diciamo, e l'altro in tempi più moderni, cioè nei tempi di quei re dopo Cambise e prima di Alessandro, e credo anche se non fallo, che fosse autore in Persia di non so che setta. Di costui può esser che sia il libro e che non sia apocrifo. E questo ultimo Zerdósct, che altri lo fanno anche più moderno, e mi par che lo chiamino Ibrahim Zerdósct, è autore stimato e venerato da quei Persiani Gentili che in fin oggi restano ancora nella Persia, ma in pochissima quantità, reliquie de gli antichi. Di questi libri, benchè V. S. non possa penetrarne altro, che il titolo loro, se mi favorirà di mandarmene un poco di nota, io rivoltando gli scartafacci delle mie vecchie memorie delle cose di quei paesi messe hormai in oblivione per lo lungo disuso, potrebbe essere che trovassi qualche cosa, onde di alcuni le potessi dare qualche poco di luce. Ho da pregar V. S. di un altro favore, cioè che si degni di mandarmi una nota di quei quindici linguaggi e razze di genti, che il Pre. Don Pietro Avitabile, Teatino, diede in nota a V. S., che si trovavano al presente intorno al Mar Nero o Ponto Euxino. Mi par che dicesse quindici: o quanti furono. Quanto alla Stamperia Medicea, se cotesti Ser.^{mi} havessero gusto che si rimettesse su, e che si seguitasse anche a stamparvi qualche cosa di bello, sarebbe impresa degna delle loro Altezze tanto benemerite sempre del mondo letterale. Questi anni addietro havevano qui Stefano Paolino, stampatore eccellente, che le aveva maneggiate più volte fin dal tempo del Raimondi, della opera del quale io mi sarei promesso ogni buona riuscita; ma il poveretto è passato già a miglior vita. Altri di pari sufficienza, io non conosco hoggi in Roma; tuttavia col far s'impara; e quando vi si mettesse le mani, si susciterebbono anche i valenthuomini; de' quali a i servigi de' pari di Sua Altezza in ogni tempo non ne mancherebbono. E V. S. sopra tutti sarebbe attissimo a promuover questa sorte di cose. Il Pre. Mersenne, non ho veduto ancora, perchè la lettera fu lasciata in casa mia mentre io era fuori; procurerò di vederlo e servirò V. S. in quanto mi comanda.

Farò anche l'ufficio co 'l Gizi e con altri circa le composizioni in musica, secondo la sua mente: ma non ne spero molto, perchè questi Sig.^{ri} Musici quelle compositioni di nota contro nota le hanno per cose triviali, e difficilmente si troverà chi voglia applicarsi nè a comporne nè a cantarne. Il compor con varietà di Tuoni, anche in stil madrigalesco, e così il cantare, nel modo che io lo ridussi ultimamente per una chiave sola, non si ha qui per difficile, e tutti lo faranno. La difficoltà sta ne gli stromenti che non ci sono e non c'è chi li faccia; e senza essi la musica non vale; massimamente senza organi, nelle chiese, dove è hoggidì il maggiore uso della musica. E pare a tutti un perder tempo l'affati-

carsi a compor cose che non c'è poi dove praticarle. Ne gli stromenti c'è poi un'altra difficoltà di più, che quel sonar per gli tasti neri, come è necessario ne' Tuoni Eolio, Jonio e simili, si ha per difficilissimo e non ci è chi ne voglia sentire. Il Sig. Gino stesso, che è uno de' migliori che suonino in Roma quanto alla franchezza, dice che è impossibile, e che bisogna imparar una nuova arte.

Io ne lo compatisco e gli credo, per la poca pratica che ho io ancora del maneggiar gli strumenti: e V. S. sa che fin dal principio io glielo diceva. So che un uomo studioso, con un poco di attenzione e di fatica, farebbe questa pratica, e non è impossibile: ma una tal pratica quei che già san sonare, non la voglion fare, parendo lor che basti quel che sanno; e chi non sa sonare, non si cura d'impararlo pensando che non gli debba servire. Carlo Rainaldi mi promise ultimamente di voler venire a fare un poco di studio su 'l mio cembalo; e se verrà io non mancherò di dottrinarlo con mostrargli il tutto. E così sempre promuoverò questi belli studi più che si potrà dal mio canto. Del resto io mi ricordo a V. S. servidor devotissimo, e per fine con ogni affetto le bacio le mani.

Di Roma li 17 di Decembre 1640.

Di V. S. Ill.ma

Aff. serv.re

PIETRO DELLA VALLE P.

Il Sig. Gino ora qui presente, bacia le mani a V. S., e promette di provarsi a far le compositioni nota contro nota e le ne manderà a Lei una copia. Persepoli, et il luogo dove fu quella città, i Persiani lo chiamano Atchàr; ma non so che cosa significhi.

5.

Ill.mo Sig. P.ron mio oss.mo

Il Sig. Giovanni Rucellai hiermattina mi favorì di rendermi la lettera di V. S., et io ai segni della sua persona ben riconobbi tutte quelle buone qualità che V. S. di lui mi ha predicate. Resto a V. S. con infinito obbligo, che mi habbia dato occasione di conoscer persona di tanto merito, alla quale io non mancherò di servire in tutto quello che dalla mia debolezza potrà uscire. Vide il cembalo e ne ebbe molto gusto; e siamo restati in appuntamento che sua Sig.ria ancora si abbia da trovare in certi congressi che si faranno per sentirvi su alcune cose. La gran nebbia di Fiorenza, che V. S. mi scrive, non mi è cosa nuova, perchè di questi tempi essendovi io in passato più volte, sempre ne ho trovata. A V. S. quando vi stava di continuo, non doveva parer tanto

per l'uso ordinario: ma adesso forse le par più, per esserne stata assente lungo tempo. Il Radicofani del Sig. Abbate (1) è già in musica a tre voci con bizzarre mutazioni di Tuoni: ho hanimo che habbia da andare in stampa con le altre cose. Io pensava di mandarne a V. S. alcune manuscritte, ma in queste feste non ardisco di dar tanta briga al Sig. Jacomo; tanto più che abbiamo da scrivere ancora un'altro *oratorio*, da me fatto di nuovo, per la festa della S.ta Purificatione. Ho poi da dar nuova a V. S. come sono stati in casa mia a veder gli strumenti e sentir le nostre musiche il Sig. Cavalier Loreto (2) e 'l Padre Girolamo della Chiesa nuova (3), i quali amendue ne hanno hauto grandissimo gusto. Dovranno venirvi ancora il sig. Nicolini e il sig. Bianchi, ma per trovarsi il primo accattarrato da non poter cantare, si restarono. Con tutto ciò il Pre. Girolamo e 'l Sig. Cavaliero volsero cantare il mio *Dialogo della partenza* e piacque loro assai. Il Cavaliero resta innamoratissimo di questa maniera di cantare, e vorrebbe che il Sig.r Cardinale Antonio [Barberini] comandasse che si facessero istrumenti, e che i più bravi musici vi componessero: in somma la vuol promover quanto può; e 'l Padre Girolamo il medesimo: nè io manco di riscaldarli, con occasione che ci troviamo spesso insieme all'Oratorio della Vallicella, dove a bella posta io me ne vado sempre a star con loro su ne 'l Choro. Fatte le feste hanno da venir tutti da me, e si hanno da cantar molte cosette, et a questo fine io ho preparato l'*Oratorio della Purificatione* da donare al Padre Girolamo (4); con che, e con altre cose, forse le potremmo far venir voglia di havere un organetto della nostra maniera nell'Oratorio nuovo, che si è fabbricato, come V. S. sa, molto sontuosamente. Di più, il giorno che questi Sig.ri furon da me, ci fu anche il Sig. Aldobrando del Violino, da me invitatovi. Io gli mostrai i miei violini delle diverse armonie, e gli diedi conto dei violini diarmonici, de' quali V. S. ha scritto et esso haveva pur qualche sentore. Egli si confermò co 'l mio parere, cioè che i violini con diverse accordature sarà difficile a fargli penetrare per la difficoltà che hanno tutti di applicarsi a modi nuovi e non usati; e tiene per certo, che il modo praticato da me co' i tre violini, e, quando bisogni, al più con due sonatori, habbia da esser più facilmente ricevuto. Però egli fece una cosa che mi diede maraviglia, perchè co 'l solo suo violino chorista, sonò francamente sopra tutte tre le tastature. E, quello di che più mi maravigliai è, che provando a far lo stesso, come lo fece,

(1) Il madrigaletto addietro ricordato.
(2) Il celebre Loreto Vettori, cantante e compositore di gran valore.
(3) Il P. Girolamo Rosini.
(4) V. qui addietro la dedicatoria.

con tutti tre i violini miei delle tre armonie, dove io avrei pensato che fosse dovuto riuscirgli più facile il farlo co 'l violino più piccolo accordato nel Frigio, per la sperienza che abbiamo nel violone panarmonico, che accordato nel Frigio fa meglio e con più facilità tutte le note che negli altri tuoni; il Sig. Aldobrando non dimeno mi disse che egli si trova meglio a fare il tutto co 'l violino ordinario chorista. E dice che non solo gli basta l'animo di sonare in questo modo ogni cosa, ma ridurlo anche ad arte da poterlo mostrare e far fare ad altri. Esso ancora restò innamoratissimo di questa sorte di musica, e si mostrò martellato di non haver havuto occasione di comunicar con V. S. Vuol tornar da me, vuol farci studio, e mi rallegrai assai di vederlo non men volenteroso che capace di ogni cosa.

Ho voluto dar nuova a V. S. del tutto, perchè so che ne haverà gusto. Desidererei sapere chi fu un certo Prelato, Nunzio Apostolico non so dove, da chi, c'è qualche persona in Roma, non professor di musica, che dice che V. S. habbia cavato buona parte di queste sue invenzioni musicali. Io non l'ho mai inteso nominare, e come di queste cose non conosco altro autore che V. S., a V. S. sola ne ho l'obligo. Ma vorrei poter sapere che risponder per V. S. nelle occasioni, con che le bacio affettuosamente le mani.

Di Roma li 23 di Decembre 1640.

La Sig.ra Maria et io con tutti i figliuoli preghiamo a V. S. felicissime le Sante feste del Natale, il Capodanno, e molti e molti anni appresso.

Di V. S. Ill.ma

Aff. ser.re

PIETRO DELLA VALLE P.

6.

Ill.mo Sig. P.ron mio osser.mo

Resto obbligatissimo a V. S. della viva memoria che tiene di me, con augurarmi felici le Sante feste del passato Natale. Io all'incontro de' favori di Lei parimente ricordevolissimo, con tutto il cuore, come fo con questa, le prego da N.ro Signore felicissimo non solo l'entrato anno nuovo, ma molti e molti anni appresso, colmi di tutte quelle prosperità che ella medesima desidera; e tra le altre, della nascita di numerosa prole e di qualche bel figliuol maschio per principio, come io sto desiderando d'intender quanto prima. Quanto al mio ritratto, che V. S. desidera, questo a me è favore, e non poco debbo ringraziarnela. Se l'havessi in pronto glielo manderei subito; ma quel mio, che fu fatto

già molti anni sono, prima che io andassi in Levante, adesso non somiglia più. Sto bene in pensiero di farne fare un altro di questa mia età, per servirmene in certa cosa; come io lo faccia, non mancherò di servirla, facendone parte ancora a Lei.

La seconda opera di V. S. non si legge e non si vede da molti, per essersi i fogli imbrogliati dove stanno in mano di non so chi, e non vi esser chi gli sbrogli e gli rimetta a sesto (1). Procurerò dunque di ordinare ad alcuno che si pigli questa briga, acciocchè ella per questo poco d'inconveniente non resti defraudata dell' honore che dalla lettura di quel libro le può risultare. Me lo disse già il Sig. Giovanni; hoggi mi ha detto lo stesso Don Raffaele Magiotti, mastro di casa del Sig. Matteo Sacchetti, parlandomi di un altro negozio. Fu a vedere il mio cembalo Horatio di San Luigi, condotto dal Nicolini, e li piacque assai; conosce che in queste nostre musiche si possono trovare e far per gli effetti cose bellissime; mi diede intenzione di tornar più volte da me e di volere studiare per intenderla. Non so che farà; a me pare che al fine non si dia in niente, perchè in assaggiandola tutti concludono che è una theorica difficilissima, e par loro molto duro di capire quel che a me pare molto facile. Il Sig. Marchese Orsino, hora Maggiordomo del Sig. Cardinale Orsino, in un suo violone ordinario suona benissimo tutte le cose del nostro violone panarmonico, aiutando però un poco i tasti co 'l dito, ed accordandolo una sesta maggiore più alto del chorista, e gli pare assai facile. Del resto non ho altra novità, che io sappia, e per fine a V. S. con ogni affetto bacio le mani.

Di Roma li 10 di Gennaro 1641.

Di V. S. Ill.ma

Aff. serv.re

PIETRO DELLA VALLE P.

7.

Ill.mo Sig. Pron. mio osser.mo

Molto tardi e non prima dell'altra mattina, mi capitò una lettera di V. S. delli 6 di Gennaio, lasciatami in casa da un Prete la mattina a buon hora, mentre io non era ancor levato; onde il gentilhuomo tedesco, che doveva esserne portatore, infin ad ora non l'ho veduto; ma se mi abbatterò in conoscerlo, non mancherò di servirlo conforme V. S. mi comanda. Quanto poi ai successi delle nostre musiche, il *Dia-*

(1) Le *Annotationi sul Compendio*, stampate dal Fei.

logo della Purificatione non si fece nell'Oratorio, perchè parve al Padre Girolamo et a me, che non potesse farsi, senza che quei Signori che havevano da cantarlo, non gli dessero prima una vista. Dissero essi di voler venire un giorno in casa mia a questo effetto, ma come era di Carnevale, et ogni uno di loro haveva molte distrattioni, non si trovò mai una giornata da potersi raunare, o che non potessero, o che non volessero, e l'istesso Padre Girolamo forse anche non se ne curò, come quello che va molto timido in introdur novità nel suo Oratorio. Io, ciò vedendo, non ne ho più parlato, e senza altre azioni pubbliche mi riserbo e risolvo di far mostra delle mie cose a tutto 'l mondo in breve con la stampa, se a Dio piacerà. Feci ben provare un giorno in casa mia questo Oratorio da altri musici, e mi riuscì di sodisfattione, benchè non ci entrino istrumenti di sorte alcuna, fuor che quei che reggono, nè sinfonie, perchè per quel luogo, per dove l'haveva fatto, così si ricercava. Ho bene intentione di far qualche altra cosa con quelle toccate d'istrumenti, et uscite di Tuoni, che V. S. nella sua mi ha accennato. Il Sig. Niccolini è il più affettionato che habbiamo alle nostre musiche erudite. Si è fatto sentire con la sua Tiorba triarmonica nell'Accademia del Mileti, dove concorre molta gente, et è piaciuto assai. Però il Sig. Nicolini compone a caso su le tre armonie, ma in fin ad hora non possiede bene i Tuoni. Voleva capirli di proposito, et io con facilità cominciai a spiegarglieli, dicendo esso di voler venire a sentirmi spesso, ma dalla prima volta in poi, non tornò più, forse impedito dalle occupazioni del Carnevale e della Quaresima: dubito che apprendesse più difficoltà, che non è, e che si sbigottisse un poco. Il medesimo havvenne co 'l signor Mario: haveva gran voglia d'intender bene le cose, venne una volta da me, cominciai a notificargliele, ma pur gli parvero difficili, e non tornò più. Spero nondimeno che fatto Pasqua, e questa state co i giorni lunghi, con far qualche volta raunanza, torneranno di nuovo, et essi et altri; e se io potessi impressionar bene e guadagnar questi due, penserei che si facesse acquisto grande. Però circa il comporre in questa guisa, tutti impuntano nel mancamento degli strumenti idonei, e dicono quando ben si facciano composizioni belle di questa sorte, dove e come si faranno cantare, non ci essendo gli organi et cet.: et in questo hanno ragione. Dell'organo del Sig. Card. Barberino non sento che se ne parli più. Il Sig. Pier Girolamo fu un giorno a vedere il mio cembalo, e gli piacque. Dice che mentre V. S. con questa dottrina ha accresciuto tanti materiali alla musica, come ben si vede, è degna d'eterna lode, et cet.; sôggiunge bene che la musica di hoggidì non patisce tanta imperfettione per li pochi materiali che ha, potendo con solo i soliti esprimere ogni sorta di effetti etc.; quanto al suo parere in non osservarsi il dovuto decoro nel comporre a proposito, e qui ci fa

lunghi e belli discorsi al suo modo. Il Sig. Ottaviano Castelli (1) molto curiosamente è venuto più volte da me, con desiderio d'imparare, come esso dice, per honorarmi: et io ho cominciato a mostrargli con assai facilità quel poco che mi intendo, inviandolo per buon camino. Mostra gran voglia di impossessarsi bene, e se seguiterà, spero di renderlo fondatamente istruito; il che giudico che possa assai giovare a promover questi studii, per esser esso huomo attivo assai e che ha mille recapiti, con facilità di servir genti, di trovar chi faccia spese, e cose simili che potrebbero giovare alla dottrina.

Questo Carnevale ha fatto rappresentare in musica una Attione Pastorale, composta da lui medesimo e la poesia e la musica, conforme va ne gli argomenti stampatine. Vi ha usato l'accordatura de' semituoni uguali; vi ha fatto mutationi di Tuono a suo modo; ma in somma l'opera è piaciuta a tutti et io stesso, che vi fui una volta con curiosità vicino a quelli che suonavano, ingenuamente ne hebbi gusto grande.

Il sig. Farfaro [?] replicò alle mie Note, ma la sua replica io non l'ho mai veduta. Del violone, che V. S. vorrebbe dar via, terrò memoria; ma qui non si trova chi lo suoni, nè lo voglia sonare: l'istesso Francesino adesso non ne vuol sapere altro. Il sig. Don Camillo Colonna non so se sia in Roma o fuori, perchè io non pratico, al solito.

Quel concetto delle inventioni prese in parte da quel Nunzio Apostolico, lo disse quel gentiluomo lungo, magro, secco, amico del signor Don Raffaele, che io non so come si chiami, ma se non fallo, credo che stia col sig. Card. di Bagni, e venne un giorno con Don Raffaele in casa mia, che c'era anche V. S. Non è il Naudeo, nè quell'altro barba nera. In tutti ho trovato (et in questo in particolare) gran mancamento di notizie per non aver veduto le opere di V. S., (benchè ne habbian desiderio) e solo, come io credo, per non voler spender quei tre o quattro giuli in comprarle. Molti si son doluti che V. S. non gliele habbia donate; alcuni allegando anche che gliele haveva promesse. Io ho scusato V. S. con gl'impacci della sua improvvisa partenza.

Il Castelli sta ancora un poco impressionato di quei semituoni uguali: ma spero che leggendo le cose di V. S. si catechizerà. Ha voglia grande di provar l'accordo perfetto, e vuol venir qui da me a far molte sperienze con le quali spero di guadagnarlo affatto. Se V. S. stampa altre cose sue, non manchi per gratia di metterci il foglio sposo di quella Tavola della corrispondenza di tutte le voci, ma in maniera facile, intelligibile anche da i più rozzi, in somma in quella guisa che io lo soglio

(1) Su questo ingegno versatile e fecondo compositore, v. i miei *Albori del melodramma* cit., cap. XI.

usare; perchè al sicuro, sopra di me, quello solo gli ha da far più onore che tutto il resto; e senza quello non si fa niente. La dottrina o si ha da comunicare, o no; se si ha da comunicare, farlo nel modo che è il più facile che così sarà più inteso, haverà più seguito, e V. S. ne haverà più honore.

Io del resto le vivo al solito devotissimo, e già che il foglio è pieno per ogni verso, finisco con baciarle affettuosamente le mani, pregandola a perdonarmi le soverchie chiacchiere.

Di Roma, li 23 di marzo 1641.

Di V. S. Ill.ma

Aff. serv.re

PIETRO DELLA VALLE P.

Il principe di Rossano volse veder la Tiorba triarmonica del Nicolini e gli piacque, e si trattava di farne fare una, acciocchè la sonasse non so se il Boccalini o chi. Gregorio, che cantò l'*Esther* del mio *Dialogo*, trattava di far fare la chitarra spagnuola co' i tre manichi. Io ho pensato i nomi a tutti gli strumenti; cioè l'organo o 'l cembalo chiamarlo il Gerione; la Tiorba il Cerbero, come già si disse; l'Arpa la Trinacria; la Chitarra la Trivia: e così di mano in mano si anderanno pensando gli altri e V. S. riderà un poco de' miei spropositi.

8.

Ill.mo Sig. P.ron mio oss.mo

L'ultima di V. S. delli 13 di luglio capitatami un poco tardo per negligenza di quei della posta, mi ha rallegrato sommamente con le felici nuove del matrimonio fatto da V. S. con la sig.ra Margherita Fiaschi, del quale la sig.ra Maria et io habbiamo sentito contento infinito, e pregando N.ro Sig.re a conservarli lungamente insieme con ogni maggior di desiderate prosperità, all'una e all'altro facciamo reverenza e ci ricordiamo servi di molto affetto. Ho sentito anche con molto gusto che si habbi a recitar presto la *Rapsodia*, e credo che riescirà di sodisfattione. La mutatione che V. S. ha fatta per ciò nel suo cembalo è di poca importanza; stando pur su le corde ordinali del tuono. Anzi, il mio ancora è così: chè il Dorio comincia dal 4° e il Frigio dal 5°, ma però nelle quarte più basse: e viene ad essere il medesimo.

Io, è un pezzo che aveva voglia di riscrivere a V. S. sopra quel dubbio di che la consultai ultimamente, ma diversi impedimenti mi hanno distratto in fin hora. Però in questa occasione vengo a farlo. La lettera che V. S. mi scrisse sotto gli 11 di Maggio in risposta del mio

dubbio (la quale a questo fine mando a V. S. qui acclusa, pregandola però che veduta e considerata che l'avrà con le ragioni che io dico, mi favorisca di rimandarmela), non solo non mi ha levato il dubbio che io haveva, anzi me l'ha accresciuto; e di più mi ha confermato in un sospetto che io ho havuto altre volte: cioè che V. S. faccia poco caso della differenza che è fra le note che son fra di loro distanti per ottava, havendole quali per tutte una. Il che, se bene al modo di quella intavolatura nuova inventata da V. S., può esser che camini bene, tutta via al modo che hoggi si pratica, et al quale è necessario di accomodarsi, stante che gli professori dell'arte son ostinati in non volere apprender cose nuove, non può caminar bene in modo alcuno. Anzi è di tanta importanza la differenza che è fra due note distanti fra di loro per ottava, e più su, e più giù, che senz'haver riguardo a questo non si può comporre a più voci in modo che stian bene. E solo a questo fine sono inventate le chiavi, che con bellissimo ordine mostrano e specificano anche nel sistema grande, o massimo di quattro ottave, ogni nota che sia, cioè qualsivoglia lettera delle sette, quale specificatamente sia delle quattro che nel massimo sistema si possono trovare, se la gravissima, se la grave, o se l'acuta o la sopra acuta. Le chiavi sole ci fanno questo beneficio; e perciò con molta ragione si chiamano chiavi della musica, come quelle che non solo ci additano puntualmente ogni nota, qualunque sia, ma anche ci specificano di ciascuna nota ogni differenza che possa havere, di essere una ottava o una quintadecima più su o più giù; il che è di grandissima importanza. Et in queste cose io trovo tanto bello l'ordine e l'efficacia delle nostre note usate, che a dire il vero non sarei neanche di parere di mutarle per qualsivoglia altra invenzione nuova che potesse trovarsi, quando però non fosse comunemente ricevuta da tutti, il che ho per assai difficile, particolarmente in Italia. Ma lasciando queste cose che non fanno al mio proposito, dico che la lettera di V. S. non mi ha cavato punto di dubbio in quel particolare che io consultai, anzi mi ha il dubbio accresciuto. Il mio dubbio cioè, che supposto che il tuono Eolio nella sua giusta proporzione col Frigio debba star talmente disposto, che l'Alamire, note cardinali dell'Eolio, si costituisca intorno all'Elami col bemolle del Frigio, stante che questo possa farsi in due modi, cioè venendo ad esser l'Alamire Eolio voce per voce, overo una quarta più basso, overo una quinta più alto dell'Alamire Frigio, io desiderava sapere quale de i due modi era meglio ad usare; considerando ciò sempre nella stessa parte, o di Basso, o di Tenore, o di che altro sia, cioè se prendiamo del Basso in un parlar similmente del Basso nell'altra: e senza parlar di parti per non confonderci, parlar solo di quella stessa voce, da che poi tutto il resto s'intende. Ecco la mia proposizione più semplice, alla quale

desidero risposta pur semplice e non ambigua, e non dichiarata in intavolature, che l'intavolare sarà mio pensiero, ma solo dichiarate con semplici parole: — L'Alamire Eolio si ha da costituire unisono all'Elami co' l bemolle Frigio. Questo può farsi in due modi: cioè in uno che venga ad esser l'Alamire Frigio, overo al contrario che venga ad essere una quinta più alto. Qual dei due è meglio da usare? —

Ho detto che l'altra lettera di V. S. non mi ha cavato questo dubbio, perchè là dove l'ho segnata al N. 2, V. S. dice che si può usar l'una e l'altro. Io ancora so questo; ma qui è il mio dubbio: perchè vorrei sapere specificatamente qual de i due è il meglio.

Ho detto ancora che mi son confermato in quel sospetto che V. S. faccia poca differenza fra le note che son distanti fra di loro per ottava, e che le habbia quasi per tutte una; perchè al luogo che ho segnato col N. 1, l'esempio che V. S. pone, e che dice che in esso l'Alamire Eolio viene ad esser voce per voce una quarta falsa più basso dell'Alamire Frigio, con buona gratia di V. S. avverta bene che è tutto il contrario, cioè che in quell'esempio l'Alamire Eolio viene ad essere una quinta falsa più alto dell'Alamire Frigio.

Così parimenti nell'altro esempio che V. S. dà al luogo segnato col N° 3, vuol che il Tuono Eolio venga voce per voce una semidiapente più alto del Frigio; e pur è il contrario, ciò che viene ad esser una falsa quarta più basso.

Onde dal confonder V. S. queste cose, vengo a fare stima che V. S. le habbia per tutte una, e che faccia poco caso di quella differenza, di che però io con tutti gli altri dell'arte fo caso grande, perchè considerare una nota stessa una ottava più su o più giù, benchè sia nella medesima voce e lettura, nella compositione è cosa che importa assai: massimamente cantandosi a più voci, chè non è possibile di aggiustar bene le parti insieme, senza far molto caso di questa differenza.

Prego per tanto V. S. che mi faccia grazia di rispondermi a questo precisamente e, come ho detto, non con esempi intavolati, perchè facilmente ci confonderemmo, ma con semplici parole, cioè come sia meglio di costituire l'Eolio una quarta più basso del Frigio voce per voce, o vero una quinta più alto. Et intendo quelle quarte e quinte false, come vanno. Che il resto poi e di aggiustar le parti insieme, e d'intavolare in modo che venga bene, e di far che i Tuoni si corrispondano in proporzionata distanza con le lor parti estreme, e tutte le altre cose, saranno mio pensiero, e non mi curo d'intendere in questo altro.

V. S. per gratia perdone la confidenza, scusi la importunità, e compatisca il curioso desiderio di saper perfettamente quello che già con tanta cortesia si compiacque d'insegnarmi.

Del quadro di Giuseppino ho inteso e terrò pratiche; però il signor Conte Crescenti non è in Roma, ma si trova in Regno a Montorio, che comprò dal sig. Crescentio Crescenti passato a miglior vita. Non più: bacio a V. S. affettuosamente le mani.

Di Roma, li 27 di luglio 1641.

Di V. S. Ill.ma

Aff. serv.re

PIETRO DELLA VALLE P.

9.

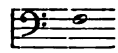
Ill.mo Sig. P.ron mio Oss.mo

Vengo favorito dell'ultima di V. S., che mi è stata gratissima con lo scioglimento più chiaro de i miei dubbi; ne' quali vedo che amendue dicevamo il medesimo per diverse vie.

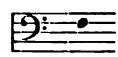
Però devo dire a V. S. che quella difficoltà, o stravaganza, che a lei dava tanto fastidio, nell'intavolatura de i Tuoni Eolio e Frigio, secondo l'uso comune; cioè che una parte in un tuono dovesse haver la chiave del Basso, et in un altro quella del Tenore, appresso di me non ci è più, nè per questo ho difficoltà alcuna; perchè ha da saper V. S. che dopo che non ci siamo veduti, io ho trovato un nuovo modo assai più facile, et al parer mio assai più a proposito, di scriver queste musiche con varietà di tuoni; et è di scriverle in modo (senza uscir dall'uso comune) che quantunque siano con uscite di molti e varii Tuoni, le parti non di meno non cambino mai chiavi, nè usi mai ciascuna parte se non la sua chiave più propria e più naturale. Questo modo di scrivere, che V. S., piacendo a Dio, lo vedrà nelle cose mie quando si stamperanno, dico che sia più a proposito, perchè scrivendosi tutti i Tuoni, come se ciascun di essi havesse il suo registro, o sistema, o tastatura naturale, vengono per conseguenza più aggiustati insieme, e con più sicurezza di star ciascuno ne' suoi termini, e di osservarvisi in ciascuno le sue dovute distanze e parti estreme, con giusta proporzione fra di loro di più alte o più basse conforme devono essere.

Dico che sia anche più facile, come gli stessi musici che hanno provato a cantarle confessano, poichè non ci è dubbio che a ciascuno di loro è molto più facile ad intonar quelle note, scritte naturali nel proprio sistema, che quando sono scritte trasportate con tanta alterazione di semituoni. Per questo a punto io desiderava la chiarezza di quel dubbio, del quale ho scritto a V. S. più volte, perchè accoppiandosi insieme più tuoni, e particolarmente il Frigio con l'Eolio, in questo mio modo di scrivere mi importava assai di sapere come si debbano

corrispondere insieme voce per voce; per esempio nel Basso, se la voce di Effaut dove sta la chiave nell'Eolio



habbia da essere una quarta falsa più bassa, ovvero una quinta falsa più alta della stessa voce di effaut dove sta la chiave del Frigio



e così per conseguenza tutte le altre.

Dall'ultima lettera di V. S., nella quale si accenna d'inclinare a che il Tuono Eolio sia sempre più alto del Frigio, non solo ottava per ottava il semituono che va, ma anche voce per voce tutta la distanza che bisogna, vado comprendendo che V. S. stimi meglio, secondo il soprascritto esempio, che il detto Effaut Eolio si costituisca la quinta falsa più alto del sopradetto Effaut Frigio. Ma devo dire a V. S. che havendo noi ciò provato a mettere in pratica, non riesce; perchè in quel modo il Tuono Eolio, per la troppa altezza, viene ad essere incantabile. Nè parerà a V. S. ciò strano, considerando che, essendo il Frigio una terza maggiore più alto del Chorista voce per voce, se si fa l'Eolio voce per voce una falsa quinta più alto del Frigio, a che termini d'altezza arriverà, che al sicuro sono incantabili.

Meglio dunque viene al contrario, cioè voce per voce una falsa quarta più basso del Frigio; cosa che viene a punto unisono et in quei medesimi termini dal Missolidio, da potersi sonare anche nella tastatura Doria co' i bemolli, un tuono giusto, voce per voce, più basso del Dorio chorista, che è assai più cantabile. Et io, havendo provato a scriverlo così, nella pratica mi torna assai bene. Basta: piacendo a Dio, V. S. vederà il mio libro, e spero che non le dispiacerà.

Devo in oltra darle nuova che sono state fatte tre Chitarre da tre manichi; una dal S.r Angelo di Savoia, una dal nostro Don Giovanni da Paliano, et un'altra da non so chi altri. Io ancora ne voglio far fare una presto. Come questo istrumento è di poca spesa, si è trovato più facilmente che ne faccia, chè a dire il vero, mi pare che tutti i Musici in ricever le inventioni di V. S. riparino più nel mancamento de gli istrumenti da poterle praticare, che in altro.

Il sig.r Nicolini si è fatto sentir da molti con la sua Tiorba, et è la maggior lancia che habbiamo. Habbiamo da far presto un congresso con provare alcune cose, di che poi a suo tempo le darò ragguaglio.

Il Castelli non venne più a catechizzarsi: anzi mi è scappato dalle mani, con pretesto di trovar più facilità ne' suoi semituoni eguali, ne' quali hereticamente sta fisso.

Hieri a punto mi fu detto che certi Greci, venuti a Roma di fresco, hanno donato al Sig. Card. Barberino un libro della Musica greca antica. Non so però che sia: e facilmente m'immagino più tosto qualche cosa di ecclesiastico, che altro; e più tosto antica-moderna che antica antichissima. Tutta via di quel che sia V. S. facilmente ne potrà aver da altri più certo avviso. Non voglio più tediarla, essendo anche tardo per mandar la lettera alla posta. Finisco dunque, riverendola al solito, e pregandola a conservarmi la sua buona grazia.

Di Roma, li 17 di Agosto 1641.

La mia Grammatica Turca, della quale V. S. mi dimanda, non è stampata ancora, ma presto la darò a quei Signori della Congregatione, a' quali ne lascerò il pensiero.

Di V. S. Ill.ma

aff.mo ser.re

PIETRO DELLA VALLE P.

10.

Ill.mo Sig. P.ron mio oss.mo

Il Sig. Giovanni che stava in casa di V. S., mi significò l'altro giorno che V. S. mi haveva scritto una lettera sopra il suo venire a Roma, dandomi intentioni di voler venire a favorir la mia casa. La lettera all'hora io non l'haveva ricevuta; dissi bene al Sig. Giovanni, e lo pregai di scrivere a V. S. in mio nome, che la sua venuta mi sarebbe stata di favor singolare. Hora, l'altro hieri appunto è capitata la lettera di V. S., tardata tanto a venirmi alle mani, secondo disse quel della posta, per essersi cambiate alcune lettere fra le poste di Milano e di Fiorenza.

Sia come si voglia: in risposta ad essa, io torno a replicare a V. S. quello stesso che già le mandai a dire per lo Sig. Giovanni, cioè che riceverò il favore di V. S. con grandissimo gusto; e solo mi dispiacerà che la mia casa non sia molto migliore per poterla meglio servire. La starò dunque aspettando ogni volta che a lei piacerà di favorire: nè essendo questa per altro, fo fine con baciare a V. S. le mani e pregarle da N.ro Sig.re ogni maggior felicità.

Di Roma, li 19 di Aprile 1642.

Di V. S. Ill.ma

aff. serv.re

PIETRO DELLA VALLE P.

11.

Ill.mo Sig. P.ron mio oss.mo

La stampa del mio Discorso al sig. Lelio Guidiccioni, che V. S. va procurando, non solo mi sarebbe cara, ma l'averei per gran favore. Mi dispiacerebbe solamente che riuscisse scorretta.

L'esemplare che V. S. ne ha, io non l'ho veduto e non so come sia. In altre scritture e copie fatte fare da V. S. dal sig. Giovanni, ho notato più volte scorrezioni. In somma che si stampi mi sarà grazia, ma desidererei che fosse correttamente.

Il sig. Orazio di San Luigi da me non venne mai, per diverse sue occupazioni. Sembra che ha fatto alcuni madrigali del nostro stile, i quali io non ho sentiti nè veduti. Il sig. Gino Capponi è stato catechizato da me assai bene. Gli piace ogni cosa, et ha promesso di comporre qualche cosa. Gli dà solo fastidio il non ci esser gli organi da poterle far praticare nelle chiese; perchè, al fine, la musica hoggi di fuori delle chiese poco si adopera. Del sig. Maurizio Conca non ho saputo mai più nuova. Io gli studii tanto della musica, quanto delle altre materie, gli ho tutti molto interrotti, perchè i romori della guerra ci chiamano ad altro e qui hora non si parla se non di armi e di soldati. Le parole che V. S. mi lasciò scritte per dovergliele mandare in lingua di Bengala non le ho mai mandate, perchè fra Simone, il quale hora alloggia in casa mia, non sa punto nè si ricorda di quella favella, e solo sa parlar portoghese. Nè mi occorrendo altro degno di avvisarle, finisco riverendola insieme con la Sig. Maria, come anche la Sig. Sua Consorte, e prego N.ro Sig.re a conservarli insieme lungamente felicissimi.

Roma, li 27 di settembre 1642.

Aff.mo serv.re
PIETRO DELLA VALLE P.

12.

Ill.mo Sig. P.ron mio oss.mo

Ho ricevuto la gratissima di V. S. delli 7 del presente quando a punto io ancora stava meditando di scriverle, il che non ho fatto per l'addietro da tanto tempo in qua, per le turbulenze che V. S. sa che sono corse, e particolarmente tra il suo paese et il mio. Mi son rallegrato infinitamente di intender che V. S. sia bene di salute, e già con prole di due figliuoli maschi, che N.ro Sig.re glieli conservi: cosa, che de' matrimoni è solo il fine et il maggior desiderio. A me ancora, per

grazia di Dio, dopo la partita di V. S. da Roma, son cresciuti figliuoli, et hoggi son nove in tutto i vivi, cinque femmine e quattro maschi, con un altro di più in corpo della madre, che sarà quel che piacerà a Sua Divina Maestà. Tutti per grazia di Dio stiamo bene; e di tutto cuore riveriamo V. S. e la Sig.ra Sua Consorte.

Quanto alle novità del mondo, il Conclave par che pigli piega di andare in lungo. Piaccia a Dio che si elegga il migliore. Il Sig. Card. Barberini vuole un de' suoi, et ha ragione. I Cardinali Romani, che son da 14, o 15 voti, vogliono un della lor nazione, et essendo uniti con gli Spagnuoli, hanno l'esclusiva sicura in mano. Se il Sig. Card. Barberino vuole, è facile l'accordarsi insieme queste due fazioni, che paiono le più potenti, poichè fra le creature Barberine ci son molti romani e molti di merito. Il Cardinal Panzirolo entra fra questi, e sappia V. S. che egli ancora, benchè giovane per succedere ad un Pontificato di 21 anni, con tutto ciò corre benissimo la sua lancia quanto ogni altro.

Quanto a gli studii, delle mie Lettere de i *Viaggi*, già la prima parte, che è la *Turchia*, è tutta in ordine (1). La seconda della *Persia* è copiata in buona forma la metà, e questa state pensava di finir di darle la stretta; ma la sede vacante mi ha fatto un poco interrompere. Come siano in ordine queste due, si potrà trattar della stampa; che in quel mentre si anderà poi ordinando e copiando la terza dell'*India*, e forse la quarta delle figure.

Nella musica la partita di V. S. mi fece assai raffreddare: tutta via il libro delle *Muse canore*, con nove opere diverse, applicate ciascuna di esse ad una Musa, è in ordine di tutto punto e si potrebbe stampare. Nè in fin hora mi ha trattenuto altro dal darlo fuori, se non che in Roma per le stampe ci vuol grandissima fatica personale chi vuol che si faccia cosa buona, oltre i fastidii co' i frati, et anche molta spesa, non ci essendo qui librai che piglian queste cose sopra di loro. Do nuova a V. S. che quello che era già maestro di cappella al Gesù (non so il nome, ma buon compositore, per quanto intendo) ad instanza del Nicolini basso, il quale voleva provare se le musiche [che] in diversi tuoni si potevano praticare in voce solamente senza istrumenti, ha composti molti madrigali in quella maniera e, conforme io credo, non bene intendendo i tuoni, perchè nè anche il Nicolini al mio parere affatto gl'intende, ma secondando le tre tastature, senza sottilizzare in altro. E mi dicono che son riusciti molto bene; et il Nicolini voleva farmeli sentire un giorno: ma queste novità ci hanno distratti; però altri che gli hanno sentiti, me ne hanno detto assai bene, come anche il Sig. Gino

(1) È la sola che fu pubblicata vivente l'autore; le altre lo furono dai figli.

Capponi. Il sig. Gino, egli ancora, ha composto in questo genere in camera mia alcuni recitativi galanti, e dice che nel comporre non vi ha difficoltà alcuna, e così anche il cantare pensa che possa farsi facilmente con un poco di attenzione: però, ancorchè egli sia organista bravissimo, il sonar prontamente questa sorte di cose l'ha per molto difficile, particolarmente nei tuoni Ionio, Eolio, et in ciò che bisogni sopra i bassi neri; che in effetto, come egli dice, e come io stesso provo, ci vuole una nuova pratica di sonare fatta a posta (parlo per farlo bene) in che tutti impuntano e perdono la pazienza. Io con tutto ciò non abbandono, e promovo il negozio più che posso. A me resta ancora qualche piccola difficoltà d'aggiustar con V. S. sopra quella corrispondenza che le scrissi una volta tra l'Ionio e il Dorio, e tra l'Eolio e il Frigio; non di saper come vadano, che bene intendo che l'Alamire Eolio va costituito nell'Elami bemolle del Frigio; et il Remi del Ionio nell'Effaut del Dorio; ma qual di essi in qual di essi; trovandosi in ogni settima, ciascuna di queste note di quattro tasti, cioè Gravissima, Grave, Acuta e Sopracuta.

E questo desidererei intenderlo per la via delle chiavi che noi usiamo, che a me pare molto buona per molte ragioni che ho, che qui non ho campo di stenderle; e quello che V. S. me ne scrisse già, caminando per altra via della mia, non mi finì di appagare. Ma son cose che in una lettera malamente si possono scrivere. Ci vorrebbero ragionamenti lunghi, e sentir ben diverse risposte e diverse repliche, che in carta non si possono fare. Però me ne rimetto a trattarne in voce quando mai ci rivedessimo, se a Dio piacerà.

Quanto alle scritture sopra il Pontificato passato, che V. S. desidererebbe vedere, ne sono andate e vanno tutta via in volta infinite; ma la maggior parte piene solo di maldicenze, delle quali per ciò io non ho fatto mai caso. Due sole mi son capitate, che son più tosto historiche che altro, e come di più sodezza, ho stimate più a proposito di mandarle; e son queste che vengono qui incluse (1). Del resto, se ho da servir V. S. in cosa alcuna, la prego con ogni affetto a comandarmi, come anche a conservarmi nella sua buona grazia. Con qual fine, la sig. Maria mia moglie et io a V. S. et alla sig. sua Consorte facciamo riverenza.

Di Roma, li 20 di agosto 1644.

Di V. S. Ill.ma

aff.mo serv.re

PIETRO DELLA VALLE P.

(1) Queste pasquinate mancano ora nell'inserto.

13.

Ill.mo Sig. P.ron mio oss.mo

L'altro ieri a punto, per mano del sig. Nicola Lupacchini, ricevei con infinito mio contento la lettera di V. S., insieme con il suo bel libro nuovo, del quale mi ha fatto grazia. Resto obbligatissimo a V. S. del favor che mi ha fatto e della memoria che conserva di me, anche dopo sì lunga intermissione di lettere.

Io, a dire il vero, non ho scritto a V. S. lungo tempo, perchè non so da chi sinistramente informato, sono stato un gran pezzo in dubbio fin della sua salute, e benchè ne facessi diligenza, non aveva qui chi me ne sapesse dar certe novelle; solo mi accresceva i sospetti il non veder tanto tempo sue lettere, onde ne stava con grandissimo rammarico. Ultimamente, pochi giorni fa, dal sig. Giovanni Rucellai, che a mia requisizione ne spiò da più parti, fui con molto mio gusto accertato che V. S., per grazia di Dio, era viva e sana: e stava già in pensiero di volerle scrivere, quando dalla sua cortesissima sono stato all'improvviso prevenuto, anzi del lungo digiuno delle sue lettere abbondantemente compensato col lauto banchetto che or mi presenta di questa sua ultima e leggiadra composizione da leggere. L'ho assaggiata già un tantino, ma non voglio per ancora dirne cosa alcuna, perchè voglio leggerla con gusto molto a bell'agio e pascermene a mia voglia, come a punto conviene di un cibo che già conosco esser sommamente delicato. La dedicatoria al Sig. Card. Mazzarino è galantissima; è un nobil panegirico, che in poche carte contiene gran cose: non può esser meglio. Tutto il resto, già subodoro, che sarà così; ma a suo tempo poi ne parleremo (1).

Un tempo fa, consultai V. S. di un mio dubbio che solo mi resta circa le nostre musiche con varietà di Tuoni; e V. S. me ne diede all'hora buona risposta; ma non mi finì di chiarire, e credo che avvenisse perchè io non dovetti sapermi ben con V. S. esplicare, overo non intesi bene ciò che V. S. mi rispose. Con sua buona grazia adunque, tornerò a replicarglielo, per averne da lei, che è l'unico mio maestro, la chiara decisione che ne desidero.

E prima, suppongo per certe diverse cose da noi praticate, in questa guisa:

1° Che il sistema intero in tutti gli stromenti consta di quattro ottave: una Gravissima, una Grave, una Acuta e una Acutissima o Sopracuta;

---

(1) Cfr. G. B. Doni, *Commercium litterarium* cit.

2° Che negli strumenti ordinarii queste quattro Ottave, massimamente nei Cembali, che io già pratico, sogliono cominciare in Cesolfaut;

3° Che nei nostri istrumenti fisarmonici, in alcuni Tuoni queste ottave hanno diverso principio, poco più su o più giù, secondo le loro note proprie: ma che questo non importa niente al mio caso, perchè una o due voci più su o più giù che l'ottava cominci, non fa il fatto e fa poca differenza a quel che io voglio inferirne;

4° Che le Chiavi nelle scritture della musica, servono a due cose importantissime. Una delle quali, da V. S. a pena considerata, è che la Chiave (qual si sia di esse segnata nelle righe et in qual si voglia delle righe) *ictu oculi* per dir così, fa subito conoscere qualunque nota scritta o nelle righe o negli spazii che nota sia. L'altra virtù delle Chiavi, della quale non pare a me che V. S. ne' suoi scritti abbia fatte mai considerazioni, ma al parer mio è forse la più importante, è che non solo fa conoscer qualunque nota che nota sia, ma fa conoscer ancora quella nota di che ottava è delle quattro. Perchè, per esempio, la Chiave di Effaut del Basso, è solito di costituirsi, come V. S. sa, verso il mezzo della Ottava Grave, sì che ogni nota che sia in quelle righe o spazii, se sarà sopra la Chiave in fin a Cesolfaut, o sotto la Chiave pur in fin a Cesolfaut, sarà senza fallo della Ottava Grave; e se sarà sotto la Chiave e sotto Cesolfaut, sarà della Ottava Gravissima. Parlo negl'istromenti ordinarii, che cominciano in Cesolfaut; et a proporzione poi poco differentemente ne' sistemi degli altri Tuoni nostri. Così la Chiave di Cesolfaut si costituisce o nel fine della Ottava Grave o nel principio dell'Acuta. Dunque, sia la Chiave di Cesolfaut in qualsivoglia riga, tutte le note che staranno sopra di essa, saranno senza fallo della Ottava Acuta, e quelle sotto ad essa della Grave. La Chiave di Gesolreut si costituisce circa il mezzo della Ottava Acuta; per conseguenza tutte le note delle sue tre righe più basse saranno della Ottava Acuta, e le altre più alte della Ottava Acutissima.

Di modo che, con le Chiavi, al solo buttar dell'occhio si conosce subito ogni nota, non solo se è Delasolre, Elami o quel che sia; ma quel Delasolre se è il Gravissimo, il Grave, l'Acuto o l'Acutissimo: che è cosa, al parer di tutti gl'intendenti, molto importante. Ho detto di sopra, che di questa seconda virtù delle Chiavi, di far conoscer la nota di quale ottava è, non pareva a me che V. S. ne avesse mai fatto caso per diverse ragioni. Prima, perchè quel modo che V. S. usava, e mi insegnò dal primo, della trasportazione delle Chiavi, nel variarsi i Tuoni, serviva veramente al primo effetto di far legger bene le note, e di farle conoscere per quelle note che erano; ma nel secondo, di far conoscer le note di quale ottava fossero, non solo non serviva punto, ma più tosto danneggiava e confondeva ogni cosa, come la sperienza

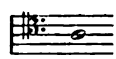
ci ha insegnato; e come V. S. sa, chè si deve ricordare, che bene spesso bisognava usare, in molti Tuoni, Chiavi alle parti affatto improprie; e tanto improprie, che volendo servirsi di tutti i Tuoni, bisognava fin talvolta applicar le Chiavi del Basso al Soprano, e quelle del Soprano al Basso, che non può esser cosa più sconvenevole; perchè se bene quanto alla prima virtù delle Chiavi veniva bene, che le note si leggevano per quelle che erano, il che V. S. solo doveva avvertire; quanto all'altra virtù più importante di far conoscer le note di quale ottava fossero, confondeva sommamente; e, conforme io ho sperimentato, dava ai cantori grandissimo fastidio, non solo per l'imperizia del leggerle ma per la difficoltà di aver da far con la mente un supposto falso, come veramente era impossibile che il Basso, per esempio, cantasse le note della Ottava Acuta, e il Soprano quelle della Grave; alla qual cosa adunque V. S. non doveva aver fatto considerazione: come nè anche io, per dir la verità, in quei principii ve la feci, mentre d'accordo facevamo in quella maniera, e ci pareva di far bene. Di più, V. S. non doveva aver pensato a questo, perciò mi ricordo, che parendole difficile questo modo usato di scriver la musica con le Chiavi e con le note, come si fa (in che però non credo che gli altri trovin tanta difficoltà, stante il bello ordine e la bella disposizione di tante cose insieme, alle quali tutte è necessario di aver riguardo), aveva animo V. S. d'inventare un altro modo di scrivere, al parer suo più facile, senza le Chiavi, con le sole lettere. Anzi, passava V. S. più innanzi, e sarebbe stata di parere di levar le due note, *ut* e *la*, parendole che bastassero le altre sole quattro: *re, mi, fa, sol*. Tutto va bene quanto al primo fine di legger bene le note, e saper ciascuna nota quel che è; ma quanto al secondo più importante di sapere ogni nota di quale ottava sia, non servirebbe a niente, anzi nocerebbe e genererebbe grandissima confusione: se pur V. S. non vi aggiungesse qualche segno di più, come quegli accenti sopra, o che so io? Il che poi (mi creda) sarebbe anche più difficile e più confuso del modo nostro ordinario.

Ma lasciando queste cose, che ho dette per premesse, vengo ora al resto, et a quel che desidero sapere.

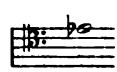
Tutte le buone ragioni dette di sopra, non solo mi confermano a non volere usare altro modo che il comune a scriver le musiche: tanto più che una invenzione nuova sarebbe difficile che fosse ricevuta per tutta l'Europa, benchè fosse migliore, et al comune de gli altri è forza di accomodarsi; ma di più mi ha fatto risolvere di appigliarmi per sempre a quell'ultimo modo che io ho praticato nello scriver delle mie musiche con varietà di Tuoni; cioè che, ancorchè si cambi il Tuono, non si cambia mai la Chiave: ma che ogni parte canti sempre per la sua Chiave ordinaria e naturale, e solo nel mutar del Tuono si additi il

cambiamento che si ha da far dalla voce con quei segni già da noi praticati, della intonazione, che ai Cantori riescono anche assai facili. Ora, presupposte tutte le cose dette di sopra, e stante di più che abbiamo stabilito, come è di ragione, che per cantare il Tuono Eolio, la nota Alamire, cardinale dell'Eolio, si ha da costituire unisona all'Elami col bemolle del Frigio; e così per cantare il tuono Ionico, il Remi, cardinale del Ionio, si ha da costituire unisone all'Effaut del Dorio, che viene ad esser l'istesso; il mio dubbio è, e mi resta solo a sapere in riguardo delle quattro ottave, quale Alamire Eolio e quale Elami del Frigio col bemolle, ha da essere unisono. Saputo questo, si sa anche il medesimo tra l'Ionio e il Dorio.

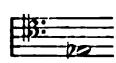
Ma per meglio dichiararmi, poniam l'esempio, parlando sempre conforme ai presupposti passati; e la risposta di V. S. pur conforme ad essi prego che sia, per mia maggior intelligenza, ancorchè a lei paresse men dotta. Il dubbio dunque e la domanda è questa: L'Alamire Eolio che sta una terza sotto alla chiave di Cesolfaut nella parte del Tenore, per esempio, così



et è senza dubbio della ottava grave, in quale Elami Frigio si ha da fare unisono: nell'Elami Frigio col bemolle che sta sopra la stessa chiave di Cesolfaut così



che sarà della ottava acuta, o pur nell'Elami col bemolle Frigio che sta sotto la stessa chiave di Cesolfaut, anzi immediate sotto la stessa chiave di Effaut, così



che sarà pur della ottava grave? E basta di dir di questa nota sola: perchè saputa ben questa, saperò poi senza dubbio tutte le altre. La differenza che ci è in far l'uno o l'altro, importa che la prima è una trasportazione di quinta scarsa all'in su, la seconda è di quarta alterata un poco più all'in giù.

Quanto alla voce è il medesimo: ma quanto alla versione di tutto 'l Tuono Eolio no; anzi si tratta di differenza di un'ottava più bassa o più alta. Se V. S. mi domandasse poi a me che ne pare? Rispondo con

distinzione. Quanto alla Teorica, mentre il Tuono Eolio ha da esser più alto del Frigio, direi che forse dovrebbe usarsi la prima trasportazione: ma quanto alla pratica, no. Perchè con la prima trasportazione, tutto il sistema Eolio viene ad esser tanto alto, che si rende incantabile a tutte le parti, se lo vogliamo con altri Tuoni congiungere nella sua giusta distanza, il che è pur necessario di poter fare. Onde avendo io provato a praticar l'uno e l'altro, mi riesce più il secondo: perchè con la trasportazione nel secondo modo, il sistema Eolio viene ad esser tutto in guisa che anche congiunto giustamente con gli altri Tuoni, è cantabilissimo: vero è che il sistema Eolio tutto intero, in questa guisa viene ad esser di tensione [?] un poco più bassa che non è quella del Frigio; il che non so se sia inconveniente. Ma sia come si voglia. V. S. prego che mi dichiari e mi dia per assioma certo, secondo il suo gusto, come le pare che si debba usare, che questo desidero sapere, in brevi e chiare parole, quanto più potete. L'Alamire Eolio, una terza sotto alla Chiave di Cesolfaut, che sarà della Ottava Grave, in qual Elami col bemolle del Frigio debba costituirsi unisono; o in quello una terza sopra la Chiave di Cesolfaut, che sarà della Ottava Acuta; o pur in quella sotto la Chiave di Cesolfaut, che sarà della Ottava Grave. Con questo stesso modo di parlare, prego V. S. che me ne dia facile e risoluta risposta; e mi perdoni se l'ho infastidita con troppo lunga diceria: che se parlassimo a bocca, con meno parole e con più chiarezza ce ne spediremmo.

Il nostro Sig. Gino Capponi, a mia istanza, compose già una Monodia galante in più tuoni: e fu il *Lamento di Armida* del Tasso. Adesso sta facendo un Madrigale in genere Enarmonico puro: e penso di fargliene fare altri due, uno in puro Cromatico e l'altro in Diatonico puro, per provar che cosa sono. Di tutto faremo parte a V. S. a suo tempo.

Fra tanto dandole di nuovo infinite grazie per lo favor del libro mandatomi, mentre ansiosamente lo vo' leggendo, bacio per fine a V. S. affettuosamente le mani, e 'l medesmo insieme con me fa la Sig.ª Maria, come anche alla Sig.ª Sua consorte. Di Roma li 6 di luglio 1647.

Di V. S. Ill.ma

Ci rallegriamo assai della felice prole di V. S. e preghiamo N.ro Sig.re a conservargliela et accrescergliela. Noi stiamo con dieci figliuoli vivi, Dio grazia, quattro maschi e sei femmine, tutti servi di loro altri Signori.

Aff.mo Serv.re di cuore
PIETRO DELLA VALLE P.

14.

Ill.mo Sig. P.ron mio Oss.mo

Con molto mio gusto ho ricevuto hieri l'ultima di V. S. delli 10 del presente, con piena soddisfazione a luogo di tutto quel che io ricercava nelle mie domande, e, quel che importa, il tutto con la solita profondità di dottrina e di erudizione che V. S. usa nelle sue cose; onde non ho più che desiderare. La risposta, che V. S. mi dà al mio dubbio, è giusto conforme a quello che io ho praticato in fin ora, perchè mi pareva il più convenevole. Non creda V. S. che io facessi poco caso, nè stimassi necessario (come mi par che accenni) che i Tuoni siano distanti fra di loro, conforme V. S. gli ha scritti: chè anzi io l'ho stimato sempre necessarissimo, e conosco che in quello consiste la loro bellezza. Nè meno pensi che io abborrisca lo scriver la diversità de' Tuoni con 2 o con 3 Chiavi; chè anzi l'ho predicato sempre per lo modo più dottrinale. Ma ho ripudiato quell'uso e mi attengo adesso a quell'altro di scriver sempre con una Chiave sola; perchè l'ho sperimentato assai più facile a praticare da cantori e sonatori: et a questa facilità si deve haver molto riguardo, se si desidera imparar la dottrina: perchè bisogna levar le difficoltà a gli operarii, e non accrescerle; poichè il levarle gli invita a questa pratica, e l'accrescerle gli sgomenta e gli ributta affatto. Tanto più mi son confermato in questa opinione: perchè a voler praticar tutti i Tuoni, chiaro è che nè anche le tre Chiavi bastano, se non si usano molto alterate da diesis e da bemolli, e per conseguenza tanto più difficili a praticare. E per quella regola che V. S. dice bene, che molte cose vengono al rovescio e diventano le seconde settime, le terze sette |, bisogna per forza dare in quell'altro inconveniente di usar per esempio le Chiavi del Basso nel Soprano, o del Soprano nel Basso, e simili, di che non si può dar cosa più absurda. Non solo per la difficoltà che ne nasce a gli operarii, ma per l'improprietà che porta seco congiunta, rispetto al significato vero delle Chiavi, di additar, come io già scrissi, non solo ogni nota che nota è, ma quello che più importa ancora, ogni nota di qual'ottava è delle quattro del Sistema.

Non essendo nè verisimile nè proprio, che il Basso, per esempio, canti le note della Ottava acuta, nè il Soprano quelle della grave, nè così tutte le altre parti sconvolte. Con l'usar sempre in tutti i Tuoni una Chiave sola per parte, et in ogni parte la sua propria, si rimedia facilmente a tutti i sopradetti inconvenienti, perchè ogni cosa vien totalmente al suo luogo, come se fossero tutti i cinque, o per dir meglio tutti i quindici strumenti di tutti i Tuoni, distesi un sopra l'altro con molta facilità; e, quello che è più cosa desiderabile, i cantori e sonatori hanno tanta maggior facilità in praticare, che quel poco utile di

aver nella scrittura di più Chiavi tutte le note unisone sempre parallele, non è in modo alcuno da compensare con l'altro utile maggiore, che si ha in questo altro modo di una Chiave sola, nella facilità della pratica. Giacchè il bisogno della giusta intonazione, senza quel parallelo nella scrittura, che solo appaga la vista, si supplisce a bastanza co 'l segno della intonazione che è sicurissimo senza poter fallire, e per molti rispetti già detti a gli operarii più facile. L'accoppiare insieme l'uso dei Tuoni antichi, anche giustissimamente a i lor luoghi, e l'intavolatura moderna, che V. S. ha per cose incompatibili, io al contrario dico certo a V. S. che l'ho per assai facile; massimamente in questo modo che io uso di una Chiave sola. Conosco ben quello che V. S. dice con molta ragione, che tutta la Ottava Eolia, per esempio, non corrisponderà puntualmente a tutta la Ottava Frigia; e così le altre | . Ma questo non importa: basta che la maggior parte delle due ottave, o i centri di esse, per dir così, fra di loro corrispondano, per poterle adoperare in modo che sia a proposito: se poi nella estremità lontana avanza l'altra, o sotto o sopra, secondo le loro inegualità, non mi dà fastidio: perchè con la debita considerazione ciò si avvertisce, e si fa quello che conviene. E queste son le ragioni del mio operare nella maniera che fa.

Quanto poi al nuovo modo d'intavolare trovato da V. S., ne credo ogni utilità et ogni bellezza, sapendo io molto ben quanto possa il suo ingegno: onde anche senza vederlo, ardisco di approvarlo per buonissimo. Ma conosco tanto difficile il poter rimovere uno uso già ricevuto per tanti anni in tutta Europa, et a tutti tanto noto e tanto familiare, per doverne introdurre un altro nuovo, non ancora inteso, nè praticato da alcuno; che per ciò e per non metter tanta legna a fuoco di difficoltà a gli operarii, non mi dà l'animo di applicarvi. E se con le cose solite, e che costoro già sanno, possiamo fare il medesimo, a che affaticarsi in propor loro cose nuove che non sanno e che tanto maggiormente gli renderanno restii? V. S. non potrebbe credere che difficultà si sperimenta in fare uscir gli operarii un tantino dalla strada, come noi diciamo, de i mulattieri; e non dico solamente de gli operarii volgari, ma de' più eccellenti che ci siano. Il nostro Sig. Gino ne gli organi è de' più franchi che hoggi sonino in Roma il mio cembalo; con tutto ciò non si assicura di sonarlo, e l'ha per difficilissimo. La nostra musica erudita tutti l'approvano per bellissima, e la lodano. Questo Carnevale passato io feci recitare in casa mia in scena e con accompagnamento di abiti assai galanti, quel mio *Oratorio di Esther,* che fu cantato al Crocifisso; ma in casa fu recitato parlando da zitelle, che non si portarono male. Et i Cori, che son quattro, in vece d'intermedii, furon cantati in musica co 'l mio Cembalo e con violini che accompagnarono, con le lor mutazioni di Tuoni, che vi andavano. Piacque a tutti l'opera infinitamente,

e così anche la musica. La difficoltà, che non si riceve universalmente questa pratica, io la dirò in che consiste. Le musiche oggidì si usano per lo più nelle chiese, e non si usano senza istrumenti. E li organi e gli altri istrumenti a proposito per queste musiche, non ci sono, e però non si possono usare: e nessuno vuole affaticarsi in cose che poi non si abbiano da far sentire, e non ci sia occasione nè modo di metterle in pratica. Gli strumenti non ci è chi gli faccia, prima per la spesa, poi anche perchè i sonatori hanno per difficilissimo il sonarli. E quella stessa pratica, che al mio parere, in pochi giorni ogni sonatore potrebbe pigliarvi, se ci attendesse; non si trova chi voglia far quella poca fatica di pigliarla, o perchè non abbiano la comodità de gli strumenti a lor posta, o proprio per pigrizia. Lascio le difficoltà di accozzargli che sono infinite. Una giovane assai civile, figlia del medico Ferro, amica nostra, suona ben di Tiorba e canta. Per le mie relazioni sta invaghitissima di queste nostre musiche: et ha desiderio grande di vedere e sentire una volta la Tiorba del Nicolino, e vorrebbe farne fare una per sè. Son due o tre mesi che io sto attorno al Nicolino, acciocchè un giorno venga con la sua Tiorba in casa mia a farsi sentir da questa zitella, che egli per altro conosce, et è amico del padre: con tutto ciò, ora per un impedimento, ora per un altro, ancora non ho potuto ottenere di accozzarli. Quanto alle composizioni, che V. S. desidererebbe che si facessero nella nostra maniera, c'è la stessa difficoltà: perchè tutti i compositori non voglion travagliare in cose che non si abbiano a far sentire: onde tutto il loro studio sta in salmi o mottetti per le chiese, che è quel che più stimano; o in villanelle e ballatelle per camera, da potersi praticare in ogni cembalo e strumento ordinario: ma le cose nostre si tralasciano perchè non ci sono istrumenti dove sonarle. Il Nicolino fece fare da un maestro di cappella non so che madrigali, e mi dice che riuscivano bene e gli cantavano senza strumenti: ma io non ho avuto mai fortuna di poterli sentire per la difficoltà di accozzare i musici. Quelle composizioni di nota contro nota che V. S. desidererebbe, oggidì alle genti non piacciono, avvezze troppo a gli artifici del contrapunto; non ci è chi voglia consumar tempo in comporre, parendo che nè anche ci abbia da esser chi si curi di sentirle. I Ricercari credo che riuscirebbero bellissimi: ma chi gli vuol fare? e chi gli sonerà dopo che saranno fatti? Io infin da quando V. S. era qui, feci una Toccata, grossolanamente al modo che so e posso, ma che scorreva per i sette Tuoni diversi e forse più, se ben mi ricordo; ma, come io non so tanto che possa scriver facilmente da me tutto quel che voglio e che suono, non avendo allora comodità di chi mi aiutasse a metterla bene in carta, a lungo andare me la scordai; et adesso non saprei raccapezzarne nè pur una botta.

Ho inteso anche per altre vie, la fabrica fatta in Firenze del cembalo delle 5 tastature. Io non so ben quel che sia, e sarà forse quel del Vicentino: ma, conforme ho detto qui a diversi amici, m'imagino che disporrà le voci in modo uniforme in tutte le tastature, cioè che saranno, per esempio, cinque Gesolreut un sopra l'altro, e così tutte le altre voci. Il che *virtualiter* verrà quasi a fare il medesimo che il nostro; ma non sarà tanto utile nè tanto bello, nè tanto perfetto per la varietà de' Tuoni: consistendo la maggior perfezione del nostro nella diversità de i principii delle tastature, conforme alla diversità de i principii e progressioni de' Tuoni, in che consiste la maggior varietà: onde con buona pace del buon teorico Fiorentino, io non ve lo invidio punto, et ho il mio per migliore assai (1).

Oltre che quei tasti tutti continuati di un medesimo colore, senza il frapposto de' neri, si allontanano più dall'uso ordinario e dall'arte nota di sonare, e per conseguenza sono a praticare assai più difficili del mio: il quale nell'uso e nell'arte non ha cosa alcuna di nuovo; e basta solo di pigliarvi pratica in non fallire nella varietà de' tasti spezzati.

Co 'l Polizino non mancherò di servir V. S., tanto per quelle cose che doveva vendere, quanto per saperne quel che si possa fare circa le tastature che mi manda disegnate, rispetto alle palette di quegli unisoni. Dico bene a V. S., che io anche di lui pochissimo costrutto posso avere per rivedere il mio cembalo; sono otto o dieci giorni che l'ho mandato a chiamare due o tre volte, et in fin ora non l'ho mai potuto avere. Il medesimo mi ha fatto molte altre volte: tanto si fan pregar tutti costoro per servirci, ancorchè pagati: cose tutte che stancano e disanimano le persone dal potere attendere a qualunque cosa nella quale bisogna valersi dell'opera altrui.

Mi piace che V. S. abbia abbracciato altri studi e sentirò per gusto a suo tempo quelle belle cose che ha in ordine dell'agricoltura: particolarmente, l'ultima, che mi pare assai curiosa, *De coltura per ignem*. Ma non vorrei che V. S. abbandonasse mai la musica, nè che restasse da comunicare al mondo tutte le altre opere appartenenti a quella che ancor le restano in mano o compite o da compirsi. Quel padre Bovio non so se già arrivato a Roma: se non è venuto, so che verrà presto: e se io potrò aver seco introduzione, procurerò di fargli vedere il mio cembalo e di affezionarlo più che potrò alle cose nostre. Io patisco ora di un'altra cosa, e perciò poco attendo a questi studii, et è che non ho più chi mi copii, nè chi mi scriva le note, cosa per me tediosissima.

---

(1) Nel secondo dei *Deux traités de musique* di cui parlerò più innanzi, il Doni dà appunto notizia di questo pianoforte che trasporta i tuoni, fabbricato da un Giacomo Ramerino, fiorentino (Fètis, *ad nom.*, pag. 327, col. 1).

M. Iacomo, che m'intendeva, possedeva bene queste cose, andò col Cardinal Verospi [?] al Vescovato, e là prese moglie, onde l'abbiamo, si può dir, perduto per sempre; e per peggio è stato male assai e vi ha quasi perduto la vista. Per difetto adunque di chi mi scriva, non ho mandato in fin ora copia a V. S. del *Lamento di Armida* del sig. Gino, nè del Madrigale da lui fatto in genere Enarmonico puro, come vedrà; se pur io ho saputo ben dimostrarglieli. Tuttavia, per non la defraudar più a lungo di cose che a lei son sicuro che saranno care, mi risolvo oggi di mandargliene qui inclusi gli stessi originali rozzamente scritti, che io soli ne ho: ma per non restarne io senza, prego V. S. che se gli faccia copiare costì, se le piacerà, e che poi me gli rimandi, che certo non vorrei restarne affatto privo. Le parole del Madrigale Enarmonico son rozze, come a punto io seppi farle, procurando di confarmi con la durezza di quel genere; e son brevi, perchè non essendo quel genere capace di varietà, se fossero più lunghe bisognerebbe dar nell'istesso e tedierebbono: anzi queste messe in musica son la metà di un madrigale intero che io aveva fatto, e ci parve che queste bastassero.

Mi resta ora solo di soggiungere che con mio grandissimo diletto lessi già tutto attentamente il libro da V. S. mandatomi (1); e conforme a quel che le dissi nel primo saggio, lo trovai tutto di esquisita farina; con dottrina singolare, con erudizioni recondite, con eleganza di stil nobile e leggiadro: in somma perfettamente buono, qual'era forza che fosse, uscendo dalle sue mani. Al sig. Lelio Guidiccioni, nè al sig. Farfaro [?] non ho potuto comunicarlo: perchè amendue quei buoni signori è già tempo che passarono all'altra vita. L'ha scorso, per mia mano, solo il Sig. Gino, e gli è piaciuto assai. Io in esso ho ben da vergognarmi di tante lodi che V. S. mi dà immeritamente. La compatisco in questo, perchè non è cosa nuova che gli occhiali dell'affezione facciano parere altrui le cose assai diverse da quello che sono. Così avviene a V. S. con me: con tutto ciò non posso di non restargliene con obbligo infinito, e tanto maggiore, quanto che mi attribuisce per soverchia affezione tanto più di quello che di ragione mi conviene.

Mi rimangono intorno a quel libro due curiosità, le quali prego V. S. a spianarmi. Una, chi siano gli Interlocutori; cioè quali persone vere intenda sotto quei nomi finti. L'altra di quelle due opere di V. S. in lingua francese che mette fra le stampate, che io non ho ancora vedute; e mi sarebbe caro assai di vederle nell'istesso idioma francese, come

---

(1) È il famoso trattato *De praestantia musicae veteris libri tres totidem dialogi comprehensi in quibus vetus et recens musica cum singulis earum partibus accurate inter se conferuntur*, Florentiae, 1647 (e riprodotto nelle *Opere*, vol I).

stanno (1). Mi par bene che questo libro non sia per musici, nè per meri professori di musica; ma solo per uomini eruditi, che abbiano anche della musica intelligenza. Nè mi par fatto per insegnar cosa alcuna della musica, ma per discorrerne dottamente in maniera accademica. Le 18 parti della Musica, che in esso si esaminano, son bellissime; e di tutte si parla solo a proposito. Dicono ben questi moderni professori che quelle due o tre, nelle quali sole ora concorriamo con gli antichi, siano appartenenti alla pratica et all'arte del praticare: e che le altre appartengano solo ad una sottile e speculativa teorica del ben praticare, più da dotti che da musici; e che per ciò ora non se ne tratti: ma che, con tutto ciò, molte di esse, ancorchè non s'insegnino, nè se ne scriva, nè dia regola per propria natura della cosa, e di quello che detta nel ben fare il buon giudicio, almeno per concomitanza, vengano da se stesse a cadere et a trovarsi anche oggi nelle musiche che si fanno, senza che vi si ponga a bella posta studio. Basta: l'erudizione di V. S. in esserle andato pescando dalle memorie antiche, e l'averle osservate tutte et avvertite con tanta diligenza, e mostrate al mondo con tanto bello ordine e con sì galante stile, [che] non può esser cosa migliore. Il libro è degnissimo e sarà stimato sopra modo da tutti quei che sanno. Con gli altri disutilacci potrà dir con ragione *Procul, o procul este prophani.*

Con che, per non più tediarla, finisco baciandole affettuosamente le mani, e rallegrandomi di aver inteso che ella ancora sia stata favorita da Dio benedetto di buona prole; la quale insieme con tutta la sua casa prego N.ro Sig.re a conservarle felicissima più degli anni di Nestore; e 'l medesimo fanno tutti i miei qui, che insieme con me la riveriscono.

Di Roma, li 24 di agosto 1647.

Di V. S. Ill.ma

aff.mo serv.re

PIETRO DELLA VALLE P.

---

(1) Il Doni aveva mandato a far stampare a Parigi fino dal 1639 due trattati: uno *Nuova introduzione di musica*, ecc. e l'altro *Compendio de la materia dei Tuoni*. Nel cit. epistolario del Doni (pag. 149), G. B. Bucciardi in una lettera del 1641 scriveva: " De' suoi trattati francesi non ho avuto fino adesso avviso veruno, e mi pare che siano mai stati stampati ". Il MATTHESON, *Critica musica*, parte VI, pag. 102, dando una breve notizia del loro contenuto, sembrò averli veduti; li ritrovò finalmente manoscritti il FÉTIS, che ne diede un riassunto nel suo *Dictionnaire*, ad nom.

La Valle rinverdita

Veglia

in raunanza notturna

con trattenimento di dramma

da rappresentare in musica

per la nascita di

Romibera

primo e felice parto

della illustrissima signora

Maria Tinatin di Ziba

della Valle

seguito in Roma a' XVII de decembre del MDCXXIX.

All'illustrissima signora Maria Tinatin di Ziba della Valle.

(Da cantarsi a più voci con tutti gli strumenti prima di scuoprirsi la scena) (1).

A Te, per cui la Valle hor si rinverde,
Ben si debbon di quella i primi honori.
De' più soavi fiori,
Onde si smalta, a la tua chioma altera
Vaga corona adunque hoggi s'appresti,
Che beltà mai non perde,
Et in ogni stagione hà primavera.

Solea già Roma coronar la fronte
A chi campava a lei da morte un figlio.
Fù, nel maggior periglio,
Di mille heroi famosa produttrice,
Ma quasi estinta stirpe, hor le conservi.
Quai ghirlande esser pronte
A sì gran merto homai, sperar ne lice?

Ogni pregio terreno invola e strugge
Nimica Morte, o Tempo invidioso.
Quei, che oprar glorioso
Fe' a molti germogliar allori, e mirti
Onde felici s'adornar le tempie,
Spesso aviene, che adugge
Fiato maligno a i più sublimi spirti.

---

(1) Questa e le note seguenti sono dell'autore stesso.

Ma non fie già così di questi, onde orna
Tinatin' hor a tè la Valle il crine.
Le lodi peregrine
Di tua fecondità, che hor le ravviva,
Canterà ricordevole ogni etate,
Qual hor vedrà che torna
Nuovo germoglio a rinverdir sua riva.

Perpetuo fia 'l tuo honor 'a par degli anni,
Come perpetuo il Sol vedrà tua prole.
Il Tebro si console,
E con le Ninfe sue fra colle e colle
Celebrando se'n vada i vanti tuoi:
Che ristora già i danni
Antichi il germe, che hor per tè s'estolle.

Godi tu intanto con le Ninfe stesse;
Nè d'Arianna invidiar la sorte;
Che se avien che il ciel porte
La corona di lei con chiare stelle;
Ovunque gira, a vista de' mortali;
Parnaso altre ne tesse
Non meno eterne a tè, ma vi è più belle.

INTERLOCUTORI

Tebro	In voce di	*Basso*
Roma		*Soprano*
Proteo		*Tenore*
Himeneo		*Contralto*
Amor Puro		*Soprano*
Caucaso		*Basso*
Iberia		*Soprano*

(Suonando sempre dentro alla scena l'organo, e diversi altri strumenti).

(La scena rappresenta la prospettiva del Campidoglio, il quale nel principio apparisce ornato di apparati lugubri, e Roma, pur vestita di duolo, a piè di quello si vede assisa).

DELLA VALLE RINVERDITA

VEGLIA NOTTURNA

HORA PRIMA

Tebro

O di famosi Heroi
Feconda madre, di cittadi e Regni
Trionfatrice altera, e de' più invitti
Popoli domatrice, alta Reina;
A la cui maestosa augusta fronte
Fanno immortal corona
Mille de' figli tuoi trofei superbi;

Ond'è che sì mutata hora ti veggio,
Deposto il fasto, e gli ornamenti usati,
Avolta in nero ammanto,
A piè del tuo gran Campidoglio afflitta
Seder piangendo? e ricoperto a bruno
Il Campidoglio? (1) a cui, non più le chiare
E dolci, come già, sue Felici acque,
Ma di lagrime amare d'ogni intorno
Corron torbidi rivi; e a l'alta cima,
De' trionfali invece eccelsi allori,
I funesti cipressi hora fanno ombra
Qual caso, o qual'avverso irato Nume
Tanto di Roma mia turba il sereno?

ROMA

Nuovo dolor le antiche gioie ha spente
Poichè ogni verde speme
De' rinascenti miei passati honori
Con mano invidiosa ha Morte svelto.

TEBRO

Dura legge fatale,
Che quanto è sotto al cielo
Soggiaccia a Morte; e che da' fieri morsi
E di lei, e del Tempo,
Cosa non sia qua giù, che si ripari,
Ma de' tuoi nuovi affanni
La cagion dimmi, o Diva;
Ch'è ben ragion, se de le glorie antiche
Anch'io fui teco a parte,
Onde, più che di canne,
Di palme vincitrici adorno hò il crine,
Che hor sia del duolo ancora,
E che ogni bene o mal, che le sovrasti,
Habbia col' Tebro suo Roma comune.

ROMA

Comune è il male, e fie comune il duolo:
De generosi miei più amati figli
Un che del seme tuo, ch'è al ciel sì caro,
Nacque in amena Valle,
Da sette miei bei colli intorno cinta;
E che fin da la prima età più acerba,
De l'antico valor emulo ardente,
Per l'orme di color se 'n gio, che in terra
Segnato han di virtude alti vestigi,
Per arrivar di gloria a nobil meta;
Sprezzando gli agi, e l'otiosa vita,
E quanto di fatica, e di periglio
Han Terra e Mar, da me lontan se 'n corse,
Per istrane contrade, ove invitato
Havea d'antica voce alto rimbombo
L'avida mente di sapere amica.

(1) Allude alla vedovanza del signor Pietro della Valle ed al funerale da lui già solennemente celebrato in Campidoglio alla signora Sitti Maani Gioerida sua prima consorte.

TEBRO

Nobil pensiero, e degno che l'imiti
Ancor più d'un magnanimo Nipote.

ROMA

Lungo sarebbe a dire
Del Peregrino audace
I sudori, gli affanni, e le aventure,
Ciò che vide, che apprese e quanto oprasse
Con mano, hora di ferro,
Hora di penna armata;
Hor fra Duci, hor fra Regi, et hor fra saggi,
Di lor sovente, con non pigro ingegno,
Le più secrete carte rivolgendo.

TEBRO

Vera gloria fie il fine
D'oprar sì virtuoso, e l'opra stessa
Bastevol premio, ond'ei la mente appaghi.

ROMA

Ben in fin'hora il frutto
Coglie dal seme non indarno sparso
De le belle fatiche;
Che già de l'opre sue la Fama il grido
Porta, ovunque di lei si spiega il volo.
Ma taccio questo; e dirò sol, che a lui
Amore amico, et Himeneo congiunta
Ninfa havean, che, figliuola
Del Tigre, un de' famosi
Fiumi del Paradiso,
E de la non men bella
Che celebrata Naiade Aramea,
Di tutto l'Oriente era il tesoro,
In lei Beltà e Virtù fecero a gara,
Ciascuna per ornarla,
Quanto mai più potea, de' pregi suoi (1).
Sallo il Mondo, e lo sanno
Le Muse, che del Mondo in ogni parte
Han cantato di lei con varie lingue.

TEBRO

Così talhor benigna
Merto a merto fortuna accoppiar suole.

ROMA

Hor di questa, che seco
Il Pelegrino amante,
Qual ricchissima spoglia,
De lo scorso Oriente ne adducea,
Germe uscir nel mio seno
Veder un giorno io pur lieta sperava,
Che rinovasse il prisco honor degli avi,

(1) Per la Naiade Aramea s'intende la Mesopotamia, ove ella nacque, chiamata nelle sacre lettere Aram de i due fiumi.

Onde i miei vanti ogn'hor fossin maggiori,
E de la nuova prole
L'amata Valle mia piena e feconda,
Non più sterile e incolta,
Ma fertile e fiorita,
De' vecchi danni homai si ristorasse,
E mille alme ben nate,
Di essa habitatrici,
Vedesse in terra gloriose, e poi
Giugner nel cielo honore a le auree stelle.
Ma, ohimè, l'iniqua falce
Di tante mie speranze il fil recise:
Giunse a l'Occaso il Sol de l'Oriente
Anzi 'l Meriggio de la nobil vita;
E a noi (cagion del pianto)
Sol di sì bello ardore,
Le pretiose ceneri raccolte,
Miserabile avanzo, addur poteo
Toleranza invincibile, inaudita
De lo sposo fedele, e Amor costante.

TEBRO

O caso in ver da piangerne mai sempre.

ROMA

Non ha qui fine il mal, che mi tormenta,
Ei, che al perduto bene
Altro eguale nel Mondo non istima,
Nè di bellezza, nè d'Amor più vago,
Anzi nè pur curando di se stesso,
Dato in preda al dolore,
La propria vita hà disdegnoso a noia;
E 'l duol, che lo consume,
Ahimè, de la mia Valle,
E di me insieme ogni ben seco aduggia;
Poichè pur troppo in breve
Temo, nè temo in vano,
E me veder d'un tanto figlio priva,
E deserta la Valle in abbandono
Fuor d'ogni speme rimaner, lui spento.

TEBRO *e* ROMA *insieme.*

Ahi fallaci speranze, ahi, come lieve
Ogni terreno ben passa, qual'ombra
Tanto fugace più, quanto più grande!
Ahi, come fra mortali
Ciò, che più si desia, men si possiede;
Ciò, che in pregio si ha più, tosto si perde!

PROTEO

(Apparendo, dopo un lampo et un tuono, con una pioggia di acqua nanfa e con una grandine di confetti).

Che lagrimosi accenti?
Che apparati di duolo?
Che mestitia, che affanno il petto ingombra
A te gran Re de' fiumi,
A te Città, de l'Universo Donna?

TEBRO

Di Ninfa, a cui mai pari il Sol non vide,
Perdita irreparabile, improvisa;
E d' huom, che ad alta speme i nostri cori
Già sollevati havea,
Perduto homai per lei, piango aspra sorte.

ROMA

Di Beltà Assira, che co' rai lucenti
Di Virtù pellegrine, onde era chiara,
Splendore a me doveva accrescer tanto,
Se involata non m'era,
Piango, a ragione, a me rapito fregio.
Di nobil tronco di mia stirpe amata,
A cui, qual hedra amica, s'appoggiava
La caduta Beltà, che ita è sotterra,
Per lo caso di lei homai cadente,
Piango, ahimè, la rovina.
De la progenie mia,
Sì numerosa un tempo,
Ch'empir solea de le mie glorie il Mondo,
E che hor, non sò per qual, o mia sciagura,
O colpa altrui, di giorno in giorno i' vedo
Andar mancando, e a poco sì ridotta,
Ch'è quasi nulla, l'ultimo estermino,
Che homai prevedo, ohimè, pianger non debbo?

PROTEO

Ah, cessino per Dio questi lamenti,
Le lagrime, e i sospiri
Habbian bando hoggimai da voi per sempre.
Hor v'inganni il dolore:
Credete a me, che ben v'annuncio, e 'l vero,
Maani, per cui piangete,
Perduta non è già: Vive ella, vive,
E, a vostra maggior gloria,
A vostro maggior prò, vive hora in cielo.
Morte solo di lei la mortal parte
(E quella un dì pur render de') se 'n tolse.
Nel resto non havea
Nè poter, nè ragione;
Anzi, per quel mortal che già depose,
Più pura immortal vita hora ella gode.
E se partì da voi,
Degna di lei la Terra
Non era; il Ciel la volse; ivi hor beata
Stassi in eterna sede
Ferma, senza temer di più mutarsi,
E i vostri voti ogn'hor propitia accoglie.
Non l'udiste già voi? non vi rammenta
Di quel canoro Cigno (1), che additolla,
Quando sovra le nubi alzato a volo,
Dolcemente cantando, egli la vide,

(1) Allude al poema *Gemma Oceanidis* che va impresso nel funerale della signora Sitti Maani Gioerida.

Che sù l'Ara del Cielo
Nuova stella fiammeggia,
E là ne l'altro polo
A' naviganti è guida, e fausto Nume?
A che più dunque lagrimar per lei?
Con querele importune
Non turbate le gioie
Di chi beata vive;
Che, per chi gode in ciel, non convien lutto.

ROMA

Grate novelle, ò Proteo, hoggi ne apporti,
Degne di festa in ver, non già di pianto;
Onde forza è, che d'ogni duol mi spoglie.
Ma, che fia del mio figlio,
Che qui in terra per lei resta languendo,
E, se aita non have, a morte è corso,
E con lui si morran nostre speranze?

PROTEO

Non temer tù di lui, che al cielo è in cura.
Del suo sangue vedrai
Sorger ben tosto numeroso stuolo
D'Anime, che faranno
A la Morte, ed al Tempo inganni illustri.
Prepara pur per loro
Mitre, corone, e palme;
E la sì cara a te solinga Valle,
Di nuove herbette, e di fior vari ornata,
Produca olive, e mirti, allori, e quercie,
Ch'uopo ne havrà, per coronar le tempie
A mille saggi, e forti,
Che a i più sublimi honori
Nascere in lei vedrà la nuova etate.

TEBRO

Questo come averrà, se chi tal seme
Solo può darne, dal dolor trafitto,
Vedovo sconsolato,
Finirà gli anni in solitaria vita?

PROTEO

Himeneo, che 'l fugace
A la nobil catena pur'avinse,
Allhora che disciolto
Con più libero piè scorrea la Terra;
Himeneo, che altre volte
Il duro cor, che sdegno havea impetrito,
Potè ammollirgli, hor farà sì, che torni
A seconde per lui felici nozze.

ROMA

Hebbe allhora Himeneo da Amore aiuto:
Ma hora che potrà far solo Himeneo?
E solo fie; che questi hor d'Amor fugge
Veloce sì, che, in van, per arrivarlo,
Si stancherà Cupido in batter le ali.

PROTEO

Darà aiuto opportuno
Ad Himeneo Amore;
Da cui giamai fuggir non potrà tanto
L'animo di costui, che hora è sì schivo,
Che al fin non ne sia giunto, e preso al laccio;
E legherallo, non Amor ferino
Che, di Lascivia e d'Otio al petto nato,
Sol bellezza ò piacer hà per oggetto;
Ma santo Amor pudico,
A cui madre è Virtù, Ragion nudrice,
Che a ben oprar tutte sue voglie hà intente;
Ond'ei fie, che no 'l fugga, anzi l'abbracci.
Hora voi, se vi cale
Del Peregrin dolente,
E di quei, che da lui pur nascer denno,
Questo celeste Amore, et Himeneo
Invocate propitij ai desir vostri.
Essi daran favore, essi la mente
Espugneran di lui, se pur contrasta.
Ma pria queste lugubri infauste spoglie
Depon tu Roma, e 'l Tebro
Le onde, che 'l pianto intorbidò, rischiari;
E presi del mio annuncio i grati auguri,
Tutti insieme cantiamo
De le future gioie ai lieti auspici.

(Si comincia un ballo, nel quale Roma, spogliandosi delle vesti lugubri, resta in habito pomposo; e cambiandosi a suo tempo la Scena, mostra un'altra prospettiva, pur del medesimo Campidoglio, ma diversa, e con ornamenti di allegrezza).

ROMA, TEBRO *e* PROTEO *insieme ballando.*

Gittiam, gittiam le spoglie
Pur di mestitia, e rivestiamci homai
D'allegrezza, e di speme.
Sgombri da te ogni insegna
Del duol passato, ò Campidoglio altero,
E di festive frondi hoggi t'adorna.
Ripiglia allegra o Valle
Del tuo bel verde la deposta gonna,
E de' fiori odorati in color vaghi,
Che il Ciel non ci abbandona;
Anzi là sù il ben nostro è tanto a core,
Che le promesse gioie
S'avanzan di gran lunga
Sovra ogni speme, e sovra ogni desìo.
O bontà immensa di chi il Mondo regge!
O benigna del Ciel prodiga mano,
Allhor che men si pensa,
Quante gratie da te piovono in terra!

HORA SECONDA

(Calano dal cielo Himeneo e l'Amor puro in una nuvola, la quale, scesi che sono essi in terra, mentre seguitano insieme a ragionare, se ne torna pian piano in alto, e sparisce).

Hor mentre, a pena apparsa, comincia a scendere

HIMENEO

Del tuo fratello impuro,
Che vergogna et honor messo in non cale,
Ad opre sozze i suoi seguaci sprona,
E con occhi bendati il ver non vede,
Non voglio io già nè compagnia, nè aita;
Che fra' pudichi leti,
Ove la casta mia face risplende,
Haver luogo non deve ardore immondo;
Ma tè, che a i cori ispiri
Sante voglie del cielo,
E più di fè, di zelo, e senza benda,
Ciò che ad altrui più lece
Con non fallace sguardo ogn'hor mirando,
Al ben sempre t'appigli;
Te, che fra quante son cose create,
Benchè discorde lor natura sia,
E fra la Terra, e 'l Ciel ogn'hor conservi
Amicitia perpetua, eterna pace,
Per cui del Mondo si mantien la vita,
Amor puro e sincero,
Mai sempre accetto a le superne menti,
Prego d'aitarmi, e per compagno ad opra
Invito di noi degna,
Che humile a favor suo Roma richiede,
E solo da noi due spera et attende,
A fin che i lumi già di pianger lassi
Quei che la Valle Tiberina honora,
Senza prole di sè lasciar fra' vivi,
Oppresso homai dal duolo un dì non chiuda.

AMORE

Questi fu sempre mio divoto; et io,
Come Himeneo ben rammentar ti devi,
Teco altre volte a lui propitio fui;
Nè perchè hora lo veggia
Sì nel dolore immerso,
Fie già, che l'abbandoni;
Che la Romana Valle,
Ove il tuo nume e 'l mio
Fu in ogni tempo riverito tanto,
Non hò posta in oblìo, come altri crede;
Anzi, se meco a darle aita pronto
Sarai tu ancora, e in prò di lei se quella
Tela ch'i'ordisco, a' pensier miei secondo,

Con favorevol man tu tramerai,
Stien pur lieti, vedranno
Ben tosto e Roma e 'l Tebro
Fiorir **La Valle Rinverdita**, e in essa
Per la nuova allegreza
Di mille Cigni a prova
Sentiran risuonare i dolci canti.

HIMENEO

Io son teco: disponi
Di me, de la mia face
Pur a tua voglia, pur che si disgombre
Ogni doglia dal cor di quei che geme,
E da la **Valle** a noi divota il lutto.

ROMA *e* TEBRO *insieme.*

Ò sempre a noi propitij alteri Numi,
Voi, che soli potete,
Soccorrete pietosi ai nostri mali.
Deh vi muova a pietate
Il bel sangue Latino,
Che ne la nostra **Valle** homai vien meno.
Viva, e viva per voi,
Divoto al vostro nome, il nostro figlio,
Veggiam, per voi di lui,
La prole desiata
Empir la **Valle**, e di sperate glorie
Et a Roma, et al Tebro accrescer vanti.

AMORE *et* HIMENEO *insieme.*

Datevi pace, ò voi, che haveste in sorte
Sede nel Latio, e tanto honor nel Mondo;
Che i vostri giusti prieghi
Penetrato han del cielo a gli alti scanni;
E ad invocar di noi l'aìta a pena
La mente rivolgeste,
Che, prevenendo de' pensieri il volo,
Sol per darvi favor, quà giù scendemmo.

HIMENEO

Per far che si propaghi
La prole tua, sì, ch'empia a te dintorno
Ogni campo, ogni piaggia, e numerosa
Le stelle in ciel, pareggi in mar le arene,
Ecco la face mia
Pronta, ò Roma, t'offerisco.

AMORE

A fin che homai risorga
Dal duolo, in cui fin hor giace sepolto,
Il figliuol tuo pregiato,
Anch'io m'accingo; e di mie dolci fiamme
Facil'esca al suo core, ecco preparo
Vergine, eletta già da' Fati amici
Per la **Valle** arricchir di nuovi parti.

ROMA

O felici promesse!
O lungo tempo desiate in vano,
E pur udite un dì, care novelle!
Ma, chi fie la leggiadra
Apportatrice a noi di tanto bene?

HIMENEO

Palesa Amor chi fie la fortunata,
Che il ciel dà in sorte, che hai tu scelta, e ch'io
Legar debbo per sempre
Co 'l cavalier sovrano
Che de la Valle sua portato ha il nome
Oltre i monti, oltre i mari,
Oltre le vie del Sole.

AMORE

Tal'è, che a la fortuna agguaglia il merto.

TEBRO

Da puro Amor gradirsi
Men degna non potrebbe.

AMORE

Hor udite, e del ciel notate attenti
La providenza eterna, e i fati vostri.
Allhor che le armi Perse,
Non sò, se con maggiore ò forza, od arte,
Più che mai gravi offese
Fero a l'Iberia trascurata, e tante,
Che ne cadder Campioni, e Duci, e Regi,
Sotto nimica mano
O prigionieri, ò estinti, e 'l popol tutto
Miseramente in fin ne andò disperso;
Il guerrier Pellegrino,
Che tra barbare insegne
Le Romane virtù già non oblìa,
Quanto poter fra' Persi amici havea
Oppose per riparo, e per ischermo
D'una nobil fanciulla incontro a l'onte
De l'irata Fortuna.
Ei la difese dal furore hostile,
Ei da mille perigli sovrastanti
La conservò sicura; e di sua aita
Di lei a l'impotenza,
E a la debbole età fatto sostegno,
Fè sì, che la rovina
De la cadente patria non la oppresse.

TEBRO

Nobile impresa, e degna
Ben d'animo Romano.

AMORE

Nè pago d'haver dato una sol volta
A la pupilla timida e smarrita
Nel maggior uopo alcun breve soccorso,

Per compir l'opra generosa volle
Per sempre l'haverne cura, e in cura diella
A la diletta sua leggiadra Ninfa
Maani, che con lo sposo contendeva
Ogn'hora d'atti virtuosi e grandi.
La fanciulletta egregia,
Che per ria sorte d'alto stato vide
Precipitata a le sciagure in grembo,
E a la virtù di lei sol ricovrarsi,
Benignamente accolse;
E invaghita del bel, che scorse in essa
Ornare il corpo sì, ma viè più l'alma,
Con puro affetto di verace amore,
Qual propria figlia nutricolla, e istrusse
In ciò, che a nobil Donna più conviensi.

ROMA

Magnanima pietà di cor gentile.

AMORE

Ella a l'incontro, a cui fato immaturo
La cara madre poco innanzi tolta,
E 'l genitor, per la sua patria armato,
Già pria, mentre più intrepido resiste,
Mille ferite havean di luce casso,
Fra genti sconosciute,
Orfana, afflitta, in terra infesta, infida,
Anima sì cortese
In quei due ritrovando,
Che rito haver con lei comun s'accorse,
Ad essi, che le fero amico schermo,
Pose pur amor tanto,
Che a' proprij genitor più non portonne.
I' ne godeva, e come autor del tutto
Con la mia santa face,
Trionfava fra loro, e de' tre cori,
Che Virtù insieme univa, havea l'impero.

HIMENEO, ROMA *e* TEBRO *insieme*.

Rara virtù, che in pochi, oggi s'annida,
Tanto amor può nudrire
Trà quei, che insieme obligo alcun non lega:
Anzi molta disgiunge
Lontananza di patrie, e di favelle.

AMORE

Tal sempre fù ne' tre concordi petti
Lo scambievole amor, che quando al fine
La vaga Ninfa a sè richiamò il cielo,
In quell'ultima amara dipartita,
Dopo del caro sposo,
De la sua **Tinatina**
(Che questo è il nome de la bella Ibera)
Che lasciava quà giù, solo a lei calse.
Tinatin' al partir sola chiamava,
E sola al suo diletto
Raccomandava ogn'hor con caldi prieghi.
Ei, che già l'havea in pregio a i merti uguale,
Vedendosi poi tanto

Di lei la cura incaricar da quella,
Che sovra ogni altra cosa al Mondo amava,
Giurò, che pria la vita,
Che Tinatin' abbandonata havrebbe.
E le promesse, che ad effetto mise,
Ben le gradì dal ciel l'anima eletta,
Gradille in terra ancora
Quella Reina, eccelsa,
De l'Ibero valor lucido speglio,
Che fra' mortali allhor, ma in forza altrui,
Come per l'altrui ben volse ella stessa,
Vivea vita innocente;
Nè molto andò, che anch'ella
Co 'l proprio sangue al ciel si fece scala,
Dove gli offerti incensi
Gradisce hora benigna
De' già soggetti popoli fedeli.

HIMENEO

Degna era d'esser grata
A la terra et al cielo opra sì bella.

AMORE

In questa guisa al Cavalier Romano
Nel duol, ne le fatiche,
Fatta compagna la donzella altera,
Che dal partir di Maani
Non cessava giamai di pianger seco,
Lui seguitò dovunque errante il trasse
Vario destin più anni,
Hora solcando l'Ocean profondo,
Hor per terrestri insoliti sentieri,
Scorrendo Indi, Caldei, Arabi e Siri,
E' a barbare nationi ogn'hor mostrando
D'heroiche virtudi esempi rari,
E ne' maggiori affanni,
Ne' maggiori perigli
Dal fianco amato mai non si divelse,
Ò che fremesse irato
Incontra lor Nettuno,
Ò che in deserti campi,
Feroci belve il passo
Negasser loro, o che furore insano,
D'empie genti a' lor danni e in terra e in mare
Movesse armi nimiche; a cui sovente
La destra armata, e 'l petto,
Nuova Amazone ardita, anch'ella oppose,
Magnanima a difesa
De la sua fida scorta, e de le amate
Reliquie di colei,
Che a entrambi fu sì cara, in fin che giunti
Qui, come haveano in voto,
Nel più degno del Mondo
Luogo, di propria man le collocaro.

ROMA

Lo vid'io ben, lo vidi;
Et ammirai, come ella,
A par con lui piangendo,

Reggea l'urna pregiata, allhor ch'entraro
Dolenti in queste mura; e poi come anche
Pur con lui riverente
Fin dentro a l'alta tomba
Scese a riporla, e con ben mille baci,
E con mille sospiri ivi lasciolla.

HIMENEO *e* TEBRO *insieme.*

O Amore, o pietà vera!
O di tenero affetto
Grata corrispondenza!
Come ben **Tinatina**
A chi, ne' tuoi primi anni,
La fanciullezza tua sì ben sostenne,
Con questi ultimi uffici,
Compensasti l'amor ne l'hore estreme!

AMORE

Hor questa, ò Roma, è l'inclita Donzella,
Che già tempo i' riserbo, e 'l ciel destina
A sollevar de la tua **Valle** homai
Le cadute speranze.
Questa, che al figlio tuo, per cui ti lagni,
In tanti affanni, in tanti
Casi fin qui de la passata vita,
Fù compagna fedele,
Nè mai per lui de la sua vita avara,
Nel rimanente, hor giusto è ben che sia,
Fin'a l'estremo giorno,
Pur'a parte con lui di sue venture.
E qual'altra mai fora
Nel luogo, ove sedeo
La bella **Maani**, di succeder degna,
Se non quella, che dianzi
Era di lei l'amor, la maggior cura?
E, se questa non è, ch'ei pur tanto ama,
A qual fie mai che pieghi
Il Cavalier afflitto
L'animo nel dolor tanto ostinato,
Che ogni diletto, ogni dolcezza abhorre?

ROMA

L'ama egli in ver; ma l'ama in quella guisa,
Che da' padri amorosi
Sogliono i figli più diletti amarsi;
Però duro mi par, che a lei si volga
Coi pensier che presumi;
Che differente è molto
De gli sposi l'amor da quel de' padri.

AMORE

De' padri, e de gli sposi
Egualmente gli amor son puri e santi,
De la mia stessa face,
Benchè frà lor diversi, entrambi effetto;
Ond'è, che infin ad hora
Havendola egli qual figliuola amata,

Agevol fie, che per innanzi in modo
Non men del primo virtuoso e giusto,
Ancor che vario, ei l'ami,
E, che prenda il suo amor forma diversa;
Himeneo potrà farlo; e far lo deve,
Già che nulla il contrasta
Legge humana, ò Divina,
E de' tuoi, Roma, il ben così ricerca.

HIMENEO

Farollo, e 'l meglio fie, che far si possa;
Che s'ei per la paterna
Cura, che d'essa tiene;
A prò di lei ogni pensiero hà volto,
Qual de l'affetto suo pegno maggiore,
Dar le potrà, che farla
D'ogni suo bene, e di se stesso donna?

ROMA

Sì, sì questa (e non altra)
Ch'è cara al figlio mio, quanto egli a lei,
E con lui, e per lui tanto hà sofferto
In mare, e in terra, a l'aria chiara, e scura,
A lui sposa, a me nuora esser conviene.

AMORE

Questa, fra quante son sotto la Luna,
Io per Isposa di lui degna approvo:
Questa dal ciel domanda
Maani, che in terra le sue veci tenga;
Questa, infine, promette
Il ciel, Roma, e con lei,
E prole, et ogni ben che più desìa,
A la tua Valle, al figliuol tuo diletto.

HIMENEO

E questa anch'io gli dono,
E con perpetuo modo al sen' la stringo.

(Si muta la scena; e disparendo il Campidoglio, si vedono i sette Colli, et in mezzo di essi la Valle tutta fiorita e verdeggiante).

AMORE, HIMENEO, ROMA e TEBRO

insieme ballando, e nel ballo cogliendo fiori, e spargendogli a' circostanti.

Venga, venga felice
La bella Ibera a rallegrar la Valle,
E a recar nuove gioie al Tebro, e a Roma.
Scaldin fiamme d'amore,
Honeste sì, ma più che prima ardenti,
I due cor generosi insieme uniti;
Vivan liete, e concordi
Nel dolce laccio le anime legate,
Che di rara virtù fur sempre vaghe.
Secondi il ciel le lor pudiche voglie;
E ogni maligna stella,
Ogni malvagia insidiatrice turba
A' lor desiri aversa,
De la face nutiale
A l'aspetto giocondo,
Fugga, sparisca, si dilegui e pera.

HORA TERZA

(Apparisce Iberia, a pie' di una gran Montagna, che rappresenta il Caucaso; il quale, uscito fuori d'una caverna di essa, mentre fra i Sette Colli con Ibera ragiona, la sua Montagna a poco a poco allontanandosi si dilegua dalla vista).

CAUCASO

De' miei scoscesi monti
Gli alti dirupi, e le superbe cime,
Onde tocco le stelle,
E con immensa mole
De le tue piaggie amene, Iberia, il fianco
Dal gelato Aquilon rendo sicuro;
De le oscure caverne
Gli spaventosi horrori,
Udì Prometheo, ogn'hor crudele scempio
Fà l'aquila vorace,
Che 'l rinascente cor mai non satolla:
De le mie ferree Porte
L'ostacolo famoso,
Che di genti spietate
Ad immondo torrente,
Qual'argine, nel vano angusto oppongo;
De' due mari sì vasti
Sempre i campi ondeggianti,
Frà cui sorgo sublime,
Et a l'Asia dintorno
Co 'l poter de' feroci
Popoli, che nudrisco
In sen, mi fò temer Caucaso altero,
Lasciat'hò per seguirti,
E in queste de l'Hesperia alme contrade,
A i sette vaghi Colli,
Per compiacerti ancora, humil m'inchino.

IBERIA

Alta cagion mi spinse
De la famosa Europa a i lidi estremi (1),
Per riveder l'amata prole antica,
In riva a l'Oceano,
Che là, de l'Occidente
Nè l'ultimo confin, già tempo sparsi,
E che 'l mio nome ritenendo ancora
Steso hà lo scettro ardita
Da i termini d'Alcide
A l'Indiche maremme;

(1) Allude ad un Personaggio Giorgiano principale, venuto in Roma a riverire Sua Santità l'anno 1628; il quale prima era stato anche in Ispagna, a trattar cospiratione d'armi in Oriente, fra 'l suo, e quel Re, a danni del Persiano per la fede di Christo e per lo nome Ibero ad ambedue loro comuni.

Et, ò, se unite mai,
Come i' pur vo' tramando,
De l'Orto, e de l'Occaso
A un tempo le mie forze,
A tor l'ammenda s'armeranno un giorno
De le offese comuni (1),
Che da barbara man furo a noi fatte,
Quali mi pagherai dovute pene
Persia proterva! e qual vedrò vendetta
De' ricevuti oltraggi?

CAUCASO

È ben dover, che a gli empi
Fiacchi le corna del superbo orgoglio
La tua destra animosa,
Che già tanti anni, e tanti,
Del fero Thrace, de gl'immondi Scithi,
E de' Persi potenti in mezzo a l'ire,
Schernir seppe i furori,
E far la rabbia de' Tiranni vana,
Che, se in questa per noi
Misera età sconfitta soggiacesti
A molte ingiurie non più mai sofferte,
Debbolezza non già de' figli tuoi,
Che caddero da forti,
Ma poca fede altrui ne fu cagione,
Però di chi t'offese
Il temerario ardire
Veder' un giorno rintuzzare i' spero
Da le reliquie, non ancora spente,
De l'antico valore.

IBERIA

Il mio lacero seno;
I campi, che inondar del sangue mio;
Gli edifici abbattuti; i sacri Tempi
E profanati et arsi,
De' miei famosi Regi
La nobil prole a indegno stratio tratta;
Dopo lunga prigione,
Ove incauto il piè pose,
A l'altrui fè se stesso commettendo,
Nel più bel fior de gli anni
Lo sfortunato **Lvarsàb** estinto;
L'honor del regio sangue,
E per mille trionfi,
Per mille heroici fatti
Ketevàn gloriosa,
Mentre con mano inerme
Porgendo và pacifica gli olivi
Contro ogni legge imprigionata, e poi,
Ahi rimembranza! per sanguigno calle,

(1) Allude alla presa di Hormuz e alle rovine della Giorgia, opere, l'una e l'altre, dei Persiani.

Che s'aprì fra tormenti, al ciel salita,
Da la memoria non fie mai, che i' svella;
Nè che Persia se 'n vanti
Soffrirà 'l giusto sdegno.
Mà, mentre i' m'apparecchio
A la nobil vendetta,
Qui nel bel Latio veneriamo intanto
Del sacro Vatican le chiavi d'oro,
Che d'Urbana pietate hoggi in governo
Aprir ponno a' mortali il cielo in terra.
E chi sà, se per sorte,
In questa, d'ogni gente
Ricettatrice fida,
Patria comune, i' ritrovar potessi
Quella, per cui ho sospirato tanto,
De la mia chiara stirpe
Ornamento pregiato, alta speranza,
Cara a me Tinatina,
Fra gl'incendi e le stragi, ahimè, smarrita?
Che, se incerto rumor, che frà le strida
De' feriti languenti, e frà 'l tumulto
De l'armi i' pur ne udij, non fu bugiardo,
Guerrier, dal Latio uscito, la difese
Da gl'insulti de' barbari, e sicura
Seco in lontane region l'addusse.

CAUCASO

È fama, che a la nota
Da ogni fedele riverita insegna,
Che sù l'elmo a lui vide
Sbigottita ella accorse:
E non fu in van, chè di pietà natìa,
Più che di ferro, il Cavaliere armato,
Cortese a lei la man porgendo, disse,
Vien meco, e non temer, ch'i' sarò scudo
Di tua honestate, e mentre il ciel m'aiti,
Di tua fortuna ancor costante appoggio.
E, se per tanti casi
De la terra, e del mar benigno fato
Lui serba ancor, non temo io no, che seco
Ella non viva in sommo honor tenuta;
E forse in questa terra,
Se mai vi giunse a riposare, hor gode
Con lui liete venture.

PROTEO

(Apparendo dentro una fiamma con fumo odoroso, la quale in un tratto si dilegua).

Quella, che ricercate, hoggi presente,
Vedrete quì, non già qual peregrina
Hospite sconosciuta;
Ma ben frà le più degne
Madri Latine accolta,
Addottata da Roma,
Et ad un de' più cari
Suoi figli eletti in matrimonio aggiunta;
Ad un, che tanto al vostro ben è intento,

Che de' maggior tesori,
Che a prò de l'alme altrui Roma dispensi,
Da chi del ciel sostien quà giù la vece
Impetrò già per voi eletti doni (1).
Già vanno, e forse in fin ad hor son giunti
A le tue piaggie, Iberia, i fortunati
Nuntij di pace, Nuntij di salute,
Che, se pur de la pura
Luce a le menti Ibere
Alcuna nube, i chiari raggi offusca;
Tosto ogni folta nebbia
D'error, con face ardente
Di santa verità, disgombreranno.
Non fien vani gli oracoli: il verace
Proteo ciò che predice
Seguono certi effetti.

IBERIA *e* CAUCASO *insieme.*

Felice nostra sorte!
Aventurosi passi in fin qui sparsi!
Se dato hoggi ne fie
Di riveder, di ritrovar l'amata
Perduta figlia, e tanto tempo pianta,
Con sì degno consorte,
In sì alta ventura.
Hor sì, che rallegrarne,
Hor sì, che le passate
Por ne in lice oblìo nostre sciagure.

PROTEO

E quelle ancor v'ammiro
In più giocondo stato
Da benigna fortuna homai rivolte
Dal tempestoso mare
Di mille aversità, dove tanti anni,
Qual'agitata nave in mezzo a l'onde,
Fu de gli altrui furori,
Scherno a' rabbiosi Venti,
Di tranquilla quiete al fin ridotta
Al desiato porto,
Di Ketevan la generosa prole
Già ne l'avito soglio
De' suoi maggiori pur di nuovo impera.
Già le disperse genti
Riadunate insieme
A popolar la patria desolata,
E de' nemici uccisi
I più forti campioni, e i maggiori Duci,
Ricovrato ha de' suoi l'antica sede;
E con nobil corona al fianco intorno
D'heredi, che gli diè la bella e saggia
Nuova consorte, da le furie ardenti
Del gran nimico, da l'insidie, e l'armi

(1) Allude ai Religiosi, mandati ai Giorgiani da Nostro Signore Papa Urbano Ottavo, ad istanza del signor Pietro Della Valle.

Tante volte assalita,
Tante volte difesa,
Occupa, e già possiede
In pace il valoroso
Theofilo, non sol del padre il regno,
Ma, e quello ancor del suo Cognato estinto,
E d'altri acquisti gloriosi e grandi,
Che con l'invitta spada egli v'aggiunse.
L'honora il Thrace homai: Persia lo teme:
Stupidi al suo valore
Treman gli Scithi, e di lontan s'inchina
Al riverito nome
D'indomiti Circassi
Turba feroce, e gente inhospitale
De la bionda Moscovia, che sù l'acque
De la gran Volga ai carri,
A i destrieri, a gli armenti
A gli esserciti armati,
Si fà ponti di ghiaccio e vie sicure.
Per lui, che la tua fama alza a le stelle,
Ne anderai gloriosa
Ne' secoli avenire,
Nè fie del Mondo sì rimota parte,
Che le tue lodi, Iberia, non accoglia,
E non ammiri, udendo
Contar le glorie tue ne' gesti suoi.
Sie dunque lieta, e a' nuovi honor serena
La fronte homai solleva.

IBERIA *e* CAUCASO *insieme.*

Ragion è ben, che d'allegrezza hor diamo
Segni, e gratie immortali
Del cielo a tanti doni.

PROTEO

Ma, ecco Roma, e 'l Tebro;
A riverirla andate.

IBERIA *e* CAUCASO *insieme.*

Alma Reina, di cui 'l sacro impero,
Più de l'antico hoggi sublime, e grande,
Non solamente sovra quanto abbraccia
La terra, e 'l mar, si stende;
Ma di Cocito in fin'a i regni oscuri,
E' fin sovra le stelle al cielo arriva,
A te vegniam divoti,
E de l'Asia potente
Non ignobili figli,
A' tuoi piè sommettendo i nostri fasci,
Cara madre comun ti salutiamo.

ROMA

Venite alme pregiate,
Venite al sen, che a tutti i' porgo aperto,
Bella prole de l'Asia,
Dal ciel fin qui condotta a farmi honore,
Tanto più grato a me, quanto più raro

Da sì lontane parti.
Famoso, eccelso Caucaso,
Ò quante volte il cor stimoli acuti
M'han punto, per mandarti,
Ancorche inaccessibile rassembri,
Chi d'ogni ferita la ruvidezza
Dintorno a te sgombrando,
A le mie dolci mense,
A' miei riti più humani t'invitasse.
E' tu Iberia diletta,
A cui, non sol mi stringe
L'obligo universal, che d'haver cura
D'ogni region del Mondo il ciel m'impose;
Ma nuovo altro legame, ancor più forte,
Del tuo sangue pur' hor al mio congiunto,
Vieni felice, ed entra
In questi, a te non già stranieri tetti,
Ma a par de' tuoi nativi
(Che tali Amor gli fece) hor propri Cari,
Vieni allegra, et abbraccia
Nel mio sen d'un tuo figlio,
De' più pregiati, che piangesti estinti,
La figlia ritrovata,
E 'l mio figlio con lei,
Fatto già tuo, com'essa ancora è mia.

IBERIA

Eccomi ad ubbidirti,
A riverirti pronta,
E l'amoroso nodo,
Che Himeneo frà noi strinse,
Indissolubil tenga
Gli animi nostri in un voler mai sempre
Fortemente legati,
E felice lo renda
Ogn'hor propitio il cielo.

TEBRO

Da sì dolce catena,
Che sì belle alme avince,
Che altro può sperarne
Il Mondo, che felici
E lieti avenimenti?

CAUCASO

Le maggiori allegrezze,
Le più compite gioie
Saranno i parti aventurosi, e cari,
Che, de' vostri desirî
Unica speme, accogliete in grembo
Contente, Iberia, e Roma.

PROTEO

Aspettategli pur; non lunge è l'hora
Che vagiranno in braccio
I pargoletti a voi Nipoti amati.

Già grave è il seno a la felice Sposa
D'una bella fanciulla;
Già co 'l girar de la vagante Luna
Cresce il ventre fecondo,
Nè fie che tardi a darne il caro frutto.
A lei dal ciel preghiamo
Lieve l'affanno del giocondo peso,
E del parto bramato
Le fatiche soavi.

ROMA, IBERIA, TEBRO, CAUCASO *e* PROTEO *insieme.*

Lunge, lunge i dolori:
Lunge ogni tema, ogni periglio sia
Da la sposa novella,
Che a l'insolito enflar del sen pudico
E dubbiosa, e turbata,
Ammirò pria in se stessa
Di provida Natura opre stupende;
Ma, da nuova speranza
Rassicurata poi,
E da desìo, che in fra i timor pur sorge,
Bramosa di dar fuora
Il già maturo parto,
Di se veder' e del suo caro sposo
Vorrebbe in luce homai viva sembianza,
Che di **Roma**, e d'**Iberia** i sangui uniti
Ne la memoria altrui,
Co 'l nome ancor'avvivi.
Lunge, lunge i dolori,
Lunge ogni tema, ogni periglio sia
Da l'inesperta ancora, e timidetta,
Ma' che in breve esser dè madre felice.
Splenda sereno il cielo,
Che propitio ella invoca,
Co'i più benigni aspetti
Si rimirin le stelle:
Aventurosi influssi
Piovan da loro al parto fortunato;
E qual'a i parti assiste
Più favorevol Nume
Salva lei, salvo il parto a noi conceda.

AMORE

A le novelle sparse
Del parto desiato accorro anch'io;
Che celar non mi debbo
Ne' lieti avenimenti,
Di cui stato pur son prima cagione.

HIMENEO

Et io, che al fin bramato
Ogni vostra speranza hò già condotta,
È ben dover che assista
Hor che il frutto attendete
Di sì lunghi desiri.

Lini distinti, e d'or fregiate coltri,
Al cui lavoro le mie Ninfe meco
Molte notti vegghiaro,
Involgeran la pargoletta infante.

Tutti insieme.

S'avvolga la bambina
Ne' pretiosi lini
Di bisso delicato;
Ne le fasce di porpora distinte,
E in queste d'oro tempestate coltri,
Che, a lavorarle, Roma, e le sue Ninfe
Molte notti vegghiando consumaro.

HIMENEO

De le più molli piume,
Onde i letti amorosi
Preparare altrui soglio,
Questo morbido strato
Porga soavi a la fanciulla i sonni,

Tutti insieme.

Soavi i sonni porga
A la fanciulla questo molle strato,
Che di morbide piume
Himeneo le prepara.

AMORE

E i miei fratelli alati
Gli amoretti vezzosi
Turba garrula, e lieta,
Con le Gratie compagne,
Perchè dorma, e non pianga,
Canteranno la nanna,
La ninna nanna a la bambina amata,
Fin che in placido sonno ella si acquieti.

Tutti insieme.

E a la turba volante
De' garruli Amoretti
Le Gratie accompagnate,
Perchè non pianga, e dorma,
Cantin la ninna nanna,
Ninna la nanna, ninna
Ninna la nanna a la bambina amata,
Fin che in placido sonno ella si acquieti.

HIMENEO

Hor via; con questi doni,
Ne la Valle fiorita,
Tutti la Sposa a salutare andiamo.

Tutti insieme

(pigliando la Cuna così ornata, e con quella partendo).

A salutar la Sposa,
Ne la fiorita, e sempre amena Valle,
Con questi doni andianne tutti andianne.

IL FINE.

Nouvelles lettres d'Hector Berlioz.

Si le mot bien connu de Buffon: « Le style est l'homme même », est d'une vérité générale, combien ne s'applique-t-il pas plus justement encore au style épistolaire, et combien ne se vérifie-t-il pas de la façon la plus rigoureuse lorsqu'on étudie la correspondance des grands artistes, surtout s'ils portent un nom éminent, tels que Berlioz, Wagner, Schumann, Liszt, Bülow, qui, non-seulement, furent éminents dans leur art, mais, par leurs écrits comme par leur activité musicale, ont laissé leur influence sur la culture générale de leur pays?

L'œuvre musical de Berlioz est connu, en grande partie du moins. Son œuvre littéraire, dont une partie seulement remplit six volumes, pourrait en former vingt ou trente si l'on recueillait dans les journaux de son temps les trois cents ou quatre cents feuilletons et chroniques qu' il y dissémina. Sa correspondance ne formait encore que deux volumes il y a quelques années: la *Correspondance inédite*, publiée par M. Daniel Bernard en 1879, et les *Lettres intimes*, par Charles Gounod, en 1881 (1). La première, qui contient un certain nombre d'écrits parus dans la *Gazette musicale* et qui n'ont de lettre que le titre, est bien incomplète, malgré ses 169 numéros; elle est en outre très souvent infidèle, tronquée, et dépourvue de tout appareil critique. Les *Lettres intimes* sont la correspondance adressée par Berlioz à Humbert Ferrand, le collaborateur de ses

(1) *Correspondance inédite de Hector Berlioz*, publiée par D. Bernard (Paris, Calmann-Lévy, 1879); traduite en allemand, dans la *Musik-Welt* (1881), par Max Goldstein; — *Lettres intimes*, publiées par Charles Gounod en 1880, dans *la Nouvelle Revue*, et, l'année suivante, en un volume (C.-Lévy édit.).

débuts, l'ami de toute sa vie. Tout cela ne donnait qu'une portion infime des productions épistolaires de Berlioz, qui s'échelonnèrent durant plus d'un demi-siècle. Depuis, ont paru, chez Breitkopf et Hærtel, par les soins de Mme La Mara, 61 lettres adressées à Liszt et 59 à la princesse Sayn-Wittgenstein (1); mais, ici et là, en plus ou moins grand nombre, dans des papiers de famille, dans des collections publiques ou privées, il existe un grand nombre de missives émanées du poète-compositeur de *la Damnation* et des *Troyens*. Récemment, l'Académie Delphinale de Grenoble a eu la primeur de lettres très intéressantes adressées de Rome à son ami et compatriote Thomas Gounet (2); d'autres, datées de différentes époques, sont publiées de temps en temps dans des journaux ou revues, dans des catalogues de ventes d'autographes, etc. Ce sont des documents de cette dernière sorte que l'on trouvera réunis ici pour la première fois et reproduits avec la plus grande exactitude possible.

D'importance et d'intérêt divers, ces lettres ne peuvent passer inaperçues de tous ceux qui aiment l'homme passionné, l'artiste génial que fut Berlioz, ou qui, simplement, sont curieux de connaître de façon plus intime sa physionomie, attrayante entre toutes dans l'histoire de la musique en général, et dans celle du Romantisme français en particulier.

---

(1) *Briefe an Liszt*, deux vol. (Breitkopf et Härtel, 1895); — *Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein* (ebd., 1902).

(2) *Lettres inédites de Hector Berlioz à Thomas Gounet*, pub. par L. Michoud et annotées par G. Allix (Grenoble, 1903).

Le premier concert de Berlioz.

(Berlioz et Cherubini).

La première manifestation publique de Berlioz, si l'on en excepte les trois auditions d'une messe de sa composition données dans les églises Saint-Roch et Saint-Eustache de 1825 à 1827, eut lieu le 26 mai 1828, dans la salle de concerts du Conservatoire. Berlioz était encore élève de cet établissement à cette époque ; il suivait les cours de Reicha et de Lesueur. Ce n'était donc pas une mince audace à un jeune homme inconnu, de vingt cinq ans à peine, d'essayer de donner dans ce local officiel, une audition de ses œuvres. Se méfiant de l'hostilité de Cherubini (1), il s'adressa d'abord au surintendant des Beaux-Arts, le vicomte Sosthène de La Rochefoucault, et, pendant plus de trois semaines, presque jusqu'à la veille du concert, il s'échangea entre Berlioz, La Rochefoucault et Cherubini une correspondance aujourd'hui conservée aux Archives nationales, et que M. de Curzon a récemment mise au jour. Nous en détachons les pièces principales.

A Monsieur le Vicomte de La Rochefoucault.

Monsieur le Vicomte,

Veuillez avoir la bonté de m'accorder un instant d'entretien particulier dans le courant de cette semaine, s'il vous est possible; je serai extrêmement reconnaissant de cette faveur.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le Vicomte, avec le plus profond respect, votre très humble et très obéissant serviteur.

HECTOR BERLIOZ
élève de l'École royale de musique
(composition).

Paris, ce 27 avril 1828 (rue de Richelieu, n° 96).

Suivent deux lettres: du comte de Chabrillant, pair de France, en date du 30 avril, et du président Chenavaz, député de l'Isère, en date du premier mai, appuyant la demande de Berlioz auprès du surintendant, et les réponses de celui-ci. Puis vient une seconde lettre de Berlioz :

---

(1) Voir, sur les rapports entre Cherubini et Berlioz, les *Mémoires* (Chap. V, XVIII, principalement), où la vérité, si non la vraisamblance, est assez malmenée en général.

A Monsieur le Vicomte de La Rochefoucault.

Monsieur le vicomte,

D'après la réponse obligeante que vous avez bien voulu faire à Monsieur Chenavaz, député de l'Isère, jeudi dernier, j'ai lieu d'espérer qu'il vous sera possible de m'accorder la salle des Menus-Plaisirs pour y donner mon concert. Mais n'étant pas assuré qu'elle fût libre pour le dimanche 18 mai, vous n'avez pu lui donner de réponse définitive. Vous trouverez peut-être importune la nouvelle démarche que je fais auprès de vous pour cela; mais, Monsieur le vicomte, j'y suis forcé par ma situation, et je vous prie de m'excuser si je n'attends pas votre décision avec plus de patience. Un concert de la nature de celui que je veux donner exige des démarches et des précautions infinies; il faut que je prenne jour avec mes chanteurs et avec les chœurs pour les répétitions partielles; je ne puis obtenir des instrumentistes une promesse positive qu'en leur indiquant le jour et l'heure de la répétition générale. Comme je n'ai pas encore votre consentement pour la salle, je ne puis rien faire, rien arrêter, et je crains que le temps me manque pour vaincre les difficultés innombrables qui se trouvent sur ma route. Ce concert, étant destiné uniquement à me faire connaître, est pour moi de la dernière importance; il y va de mon existence musicale tout entière. Si j'obtiens de vous la salle de l'École royale, j'y trouverai de grands avantages sous tous les rapports; si, au contraire, vous ne pouvez me l'accorder, il est urgent que je prenne des mesures pour m'en assurer une autre.

J'ose donc vous prier, Monsieur le vicomte, de me faire connaître le plus tôt que vous pourrez votre détermination à cet égard.

Le dernier concert de l'École royale est invariablement fixé au dimanche 11 mai. Celui de la Société des Enfans d'Apollon a toujours lieu le jour de l'Ascension, 15 mai. Conséquemment, à moins de quelque demande antérieure à la mienne, la salle doit être libre le 18. Si toutefois elle ne l'était pas et qu'il vous fût possible de me l'accorder pour le 25 ou le 26 mai, fête de la Pentecôte, j'attendrais jusque-là.

Veuillez, Monsieur le vicomte, prendre en considération la position difficile où je suis et me continuer la bienveillante protection que j'ai toujours trouvée en vous toutes les fois que j'y ai eu recours. La carrière des compositeurs devient de jour en jour plus épineuse, et si une main puissante ne vient à mon secours, malgré mon inébranlable constance, je crains bien de me consumer en stériles efforts et de ne jamais atteindre le but où je tends avec tant d'ardeur.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le vicomte, avec le plus profond respect, votre dévoué serviteur HECTOR BERLIOZ.

Paris, ce 3 mai 1828 (rue de Richelieu, n° 96).

Le 6 mai, cette lettre était transmise à Cherubini, directeur du Conservatoire :

Cet artiste m'ayant été recommandé de la manière la plus pressante par plusieurs personnes que je désire sincèrement obliger — disait La Rochefoucault — j'ai cru devoir en quelque sorte m'engager à disposer en sa faveur de la salle qu'il réclame pour l'époque où les concerts publics de l'École royale seraient entièrement terminés. M. Berlioz ayant des motifs sérieux d'être fixé d'avance sur cette époque, afin de prendre ses mesures en conséquence, je vous prie de vouloir bien me faire connaître si vous entrevoyez quelque obstacle à ce que cette disposition ait lieu dans le courant de ce mois.

Sans retard, dès le lendemain, Cherubini répondait par un refus mal déguisé; voici les principaux passages de sa lettre:

J'ai l'honneur de vous prévenir que le dernier concert de l'École royale devant avoir lieu dimanche prochain et celui de la Société des Enfans d'Apollon le 15 courant, la salle, qui ne peut être refusée à cette société, se trouvera entièrement libre pour le 18 mai. Mais je vous ferai observer, Monsieur le vicomte, dans l'intérêt de M. Berlioz, que le succès des concerts qui ont été exécutés cette année à l'École royale sera très préjudiciable à celui que cet artiste paraît fonder sur le sien. Car il a fallu toute la perfection de ces exercices pour que le public s'y rendît avec autant d'empressement. D'ailleurs la belle saison qui commence et qui nous empêche même de continuer nos concerts pourrait nuire aussi beaucoup aux intérêts de M. Berlioz.

J'ajouterai aussi, Monsieur le vicomte, que ces concerts et les répétitions qu'ils ont occasionnées ayant apporté quelque relâchement dans les études des élèves à cause de l'absence forcée des professeurs et d'une grande partie des classes, il est temps que je rétablisse l'ordre accoutumé pour l'enseignement; et si l'on continue à donner des concerts à l'École royale, je ne pourrai réorganiser aussi promptement que je le désire la tenue des classes.

Je dois également vous faire observer, Monsieur le vicomte, qu'il ne faudrait pas, à l'avenir, prodiguer aussi souvent la salle des exercices soit à des étrangers, soit à des élèves ou autres artistes; car cette salle devrait être spécialement consacrée aux séances musicales données par cet établissement.

Toutes ces considérations, Monsieur le vicomte, vous mettront à même de décider si la demande de M. Berlioz doit être accueillie.

Je suis, etc.

CHERUBINI.

Le directeur des Beaux-Arts répondit, le 13 mai, qu'il tenait à remplir la promesse faite à Berlioz :

En conséquence, s'il ne doit pas y avoir un septième exercice public le dimanche 18 de ce mois, je vous informe que mon intention est de disposer ce même jour de la salle en faveur de M. Berlioz.

Pendant ce temps, celui-ci s'adressait de nouveau, le 12 mai, au vicomte de La Rochefoucault, par une lettre assez vive à l'égard de Cherubini, lettre qu'il a fort amplifiée dans ses *Mémoires* :

Monsieur le vicomte,

M. Cherubini m'a appris ce matin qu'il avait eu l'honneur de vous écrire pour vous dissuader de m'accorder la salle de l'École royale de musique pour mon concert. Je viens me justifier à vos yeux du mensonge dont vous devez me croire coupable. En effet, vous ayant demandé la salle en affirmant que M. Cherubini m'avait engagé à faire auprès de vous cette démarche, il doit vous paraître extraordinaire que lui-même s'oppose aujourd'hui à ce que vous m'accordiez cette faveur. Cependant, rien n'est plus vrai, et je puis vous assurer que s'il ne m'avait pas dit positivement: " Il faut demander à M. le vicomte de " La Rochefoucault ", je ne vous aurais pas importuné de mes lettres comme je le fais.

Les raisons qu'il m'a données ce matin sont bien faibles: " Je crains, " m'a-t-il dit, que vous ne fassiez pas vos frais, à cause de la saison " avancée: vous n'aurez personne. — Monsieur, lui ai-je répondu, je " veux en courir les risques. — Mais, après nos concerts (1), vous ne " pouvez pas vous présenter sans un orchestre formidable. — Je suis " sûr de mon fait, j'en aurai un au moins aussi beau que le vôtre. — " Au reste, ces concerts dérangent les classes et font perdre leur temps " aux élèves. — Monsieur, nous ne répéterons avec l'orchestre qu'une " fois, et le concert aura lieu un dimanche, jour de repos à l'École. " — D'ailleurs, a-t-il ajouté, je veux faire démolir l'amphithéâtre qui " existe maintenant sur la scène; il faut qu'on enlève les pupitres. — " Il me semble, Monsieur, qu'il ne vous en coûterait pas beaucoup de " laisser encore subsister cet amphitéâtre pendant quelques jours, afin " que je puisse en profiter. — Enfin, si Monsieur de La Rochefoucault " vous accorde la salle, je ne m'y opposerai pas; mais je lui ai adressé " mes observations ".

(1) La Société des Concerts du Conservatoire venait d'y donner sa première série de concerts.

Je l'ai quitté là-dessus péniblement affecté et forcé de reconnaître que, bien loin de trouver un protecteur dans le directeur de l'École royale de musique, moi, doublement élève de cet établissement, puisque je fais partie des classes de MM. Lesueur et Reicha, ne rencontrais en M. Cherubini qu'un homme disposé à entraver mes pas et apporter des obstacles à l'accomplissement de mon dessein.

Si ma lettre arrive trop tard et que votre détermination soit dejà prise, ce sera la seconde fois que vos bienveillantes intentions pour moi auront été paralysées par la volonté d'un agent subalterne.

Il vous souvient peut-être encor de la lettre que vous daignâtes écrire à M. Kreutzer, il y a trois ans, pour l'engager à examiner une partition que je désirais faire entendre au Concert spirituel (1). Malgré votre recommandation, avant d'avoir lu mon ouvrage, il me refusa en disant que l'Opéra n'était pas fait pour les jeunes gens et qu'on n'avait pas le temps d'apprendre des ouvrages nouveaux. Il résista aux instances qui lui furent faites par MM. Lesueur, Gardel, Prévost, Valentino, Dubois, etc., etc.

Aujourd'hui, après avoir employé inutilement tous les moyens de me faire connaître en musique dramatique, je veux essayer de donner un concert. J'ai déjà vaincu les principaux obstacles; tout est prêt, les chanteurs, les chœurs et l'orchestre. Mais le seul local favorable pour moi est celui que je demande. Faudra-t-il que, par la mauvaise volonté de M. Cherubini, j'aie perdu mon temps et mon repos pendant un mois et demi et quatre cents francs de copie, pour ne recueillir que dégoûts et découragemens?...

Il ne m'est plus possible d'être prêt pour dimanche 18 mai. D'ailleurs les courses Champ-de-Mars, qui auront lieu ce jour-là, me feraient un tort immense; en conséquence, je désirerais obtenir la salle pour le 25 mai, dimanche suivant. Je vous en conjure, Monsieur le Vicomte, ne me la refusez pas, et veuillez me faire savoir votre décision le plus tôt possible. Vous me tirerez d'une position vraiment cruelle.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le vicomte, avec le plus profond respect, votre très humble et très obéissant serviteur

HECTOR BERLIOZ.

Paris, ce lundi 12 mai. Rue de Richelieu, n° 96.

Cette lettre était, semble-t-il, superflue, car Cherubini, dès la réception de l'ordre de M. de La Rochefoucault, en date du 13, avait

(1) Il s'agit de la *Scène héroïque grecque*, qui avait dû être exécutée en 1826 au Concert spirituel de l'Opéra, alors dirigé par Kreutzer.

immédiatement avisé Berlioz, qui remercia en ces termes le directeur des Beaux Arts:

Monsieur le vicomte,

J'ai l'honneur de vous remercier de la bonté que vous avez de m'accorder la salle de l'École royale de musique pour mon concert. M. Cherubini ne m'ayant fait connaître votre décision qu'aujourd'hui mercredi, à 11 heures, je lui ai fait envisager l'impossibilité où je serais de faire tous mes préparatifs pour dimanche 18 mai; en conséquence, il *m'engage* à vous adresser une seconde demande tendante à obtenir la même faveur pour le lundi de la Pentecôte 26, jour de repos à l'École.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur le vicomte, avec le plus profond respect,

Votre dévoué serviteur
HECTOR BERLIOZ.

Mercredi, 14 mai. Rue de Richelieu, n° 96.

La demande fut accordée pour le 26, et les dernières pièces de ce dossier curieux sont les minutes des lettres du directeur des Beaux Arts à Cherubini, fixant le concert au jour demandé par Berlioz, et à Berlioz, lui donnant avis de cette décision (16 mai 1828).

***

Un concert manqué.

(Lettre de Berlioz à son père).

Deux ans plus tard, le dimanche de la Pentecôte, 30 juin 1830, quelques semaines avant d'entrer en loge à l'Institut, pour conquérir enfin le prix de Rome, Berlioz devait donner dans la salle du théâtre des Nouveautés, place de la Bourse, un concert dont le programme comportait la première audition de la *Symphonie fantastique*, qui venait d'être achevée. Le concert n'eut pas lieu, et Berlioz, dans une lettre encore inédite adressée à son père (l'original en est aujourd'hui conservé au Musée de La Côte-Saint-André), en donnait les raisons avec force détails.

Cette lettre est ainsi adressée:

A Monsieur
Monsieur BERLIOZ
à la Côte St.-André
(Isère).

[Le cachet de la poste, au départ de Paris, porte la date du 29 mai 1830].

Mon cher papa,

J'arrive de la campagne, où j'étais depuis les premiers jours de cette semaine, chez un riche Espagnol de ma connaissance à la fille duquel j'ai donné l'année dernière quelques leçons de composition.

Le père et la mère ont pour moi toute sorte de bons procédés, et ils m'ont invité tant de fois à aller les voir à la campagne que *Mon Concert n'ayant pas eu lieu* j'en ai profité. En rentrant j'ai trouvé la lettre de maman. Cet imbécile de libraire à qui j'avais dit de mettre votre volume à la poste, attendait que je vienne le chercher.

Voilà pourquoi mon concert est renvoyé. Le théâtre allemand en donne un ce soir là à la même heure; et le Conservatoire en donne un autre pour faire entendre au roi de Naples les Simphonies de Beethoven. La Duchesse de Berry a demandé le Conservatoire qui sera extrêmement brillant. Nous n'aurions pas eu grand monde aux Nouveautés lors même que j'aurais pu monter le mien; mais le moyen *Sans chanteurs*, puisque Haitzinger et Mme Schrœder qui m'avait *(sic)* promis sont obligés de chanter à leur théâtre (1), et *Sans orchestre* puisque celui que je comptais amener aux Nouveautés était pris en partie au Conservatoire et au Théâtre allemand. Je ne puis pas faire exécuter ma Simphonie avec un orchestre aussi maigre que celui des Nouveautés. Je vous envoie le figaro de Vendredi qui avait déjà annoncé le concert et inséré le programme de ma Simphonie tel qu'il sera distribué dans la salle de l'exécution. Cela fait un bruit incroyable, tout le monde achète ou vole le figaro dans les cafés. Nous avions déjà fait deux répétitions, très mauvaises, mais cela aurait fini par aller passablement au bout de cinq ou six autres séances. Je ne me suis pas du tout trompé en écrivant. Tout est comme je l'avais pensé. Seulement la *marche du Supplice* est " trente " fois plus effrayante que je ne m'y attendais. Je ne puis plus monter de concert avant le jour de la Toussaint au mois de Novembre. D'ici là, Habeneck m'a offert ses services, nous allons monter les simphonies, comme on fait pour un grand opéra, et l'exécution sera ce qu'elle doit être, *foudroyante.*

Adieu mon cher papa je vous embrasse affectueusement.

Votre affectionné fils
H. BERLIOZ.

Paris, ce 28 mai.

(1) Le Théâtre-Allemand, installé au Théâtre-Italien, comprenait ces deux artistes parmi sa troupe.

Lettres de Montmartre (1834-1836).

A Joseph d'Ortigue.

Voici maintenant un court et curieux billet à Joseph d' Ortigue, le fidèle commentateur de Berlioz qui, dès ses débuts, le défendit dans les journaux auxquels il collaborait, entre autres à *la Quotidienne.* Ces lignes doivent dater de décembre 1834 (1).

Mon cher D'ORTIGUE,

Tu es un excellent garçon; je te remercie mille fois de ton dernier article de la *Quotidienne.* J'ai envoyé, hier, des billets et une annonce à M. de Brian (2): elle n'a pas encore passé; surveilles un peu çà.

Adieu, à dimanche. H. BERLIOZ.

J'ai été obligé de donner ce quatrième concert pour faire un peu d'argent. Tout l'orchestre vient *pour rien.* Ne reviens plus, dans tes articles, sur ma position d'argent; il est inutile d'insister davantage là-dessus (3).

***

A Girard, chef d'orchestre du Théâtre-Nautique.

Mon cher Girard, [Date de la poste: 14 avril 1834].

Si vous pouvez adroitement emmancher notre affaire à votre théâtre. je crois que cela peut avoir un grand résultat pour le théâtre et pour moi. Vous savez que la direction avait fait faire une démarche auprès de nous pour engager ma femme. Nous refusâmes alors, mais Henriette. à qui je viens de parler de notre projet, serait enchantée de jouer le principal rôle dans la pièce géante (dont elle connaît le plan). Ce serait une grande chance de succès de plus, et vous pouvez même le laisser pressentir à l' administration. Je crois que ce serait un coup de parti musical et dramatique si l'administration avait l'espoir d'entrer franchement et largement dans mes vues.

Voyez ce que vous avez à faire, je m'en rapporte entièrement à votre amitié éclairée là-dessus.

Tout à vous de cœur et d'âme H. BERLIOZ.

Montmartre, rue Saint Denis, 10 (4).

---

(1) Signalons ici une erreur commise par M. G. Roberti, auteur de l'article *Da Autografi di grandi Musicisti* (*Rivista Musicale*, 1903, pp. 643-644); la lettre de Berlioz à Adam publiée par lui doit être datée du 23 octobre *1830* et non 1852, puisqu'il y est question de la cantate avec laquelle Berlioz remporta le prix Rome et du concert qu'il donna, le 7 novembre 1830, à l'Opéra.

(2) Directeur de *la Quotidienne.*

(3) Autographe de la collection Requien (Musée Calvet, Avignon).

(4) Lettre publiée par *le Ménestrel* vers 1880.

***

A Théophile de Ferrières, à Montrichard (Loire-et-Cher).

Mon cher confrère en critique musicale,

Je viens de donner votre nouvelle adresse au bureau de la Gazette et le journal va vous y être envoyé. Je suis effectivement chargé de remplacer Schlesinger pendant qu'il prend les eaux je ne sais où, et j'ai déjà lu votre article qui m'a beaucoup intéressé. Ne vous inquiétez pas des épreuves que je corrigerai. *Notre-Dame de Paris* (1) me prend en effet beaucoup de temps, mais je crois pourtant que nous touchons au commencement de la fin. Il y a vraiment dans cette partition des choses bien remarquables, et les gens impartiaux seront fort surpris. Pour la mienne (2) j'y travaille de toutes mes forces, et j'espère avoir fini dans quelques mois. C'est un rude travail qu'un grand opéra. Que faites-vous donc a Montrichard ainsi séparé du monde et quand reviendrez-vous?

Mille complimens et amitiés.

HECTOR BERLIOZ (3).

Montmartre, 15 août 1836.

***

A M. Busset, ingénieur.

Les deux lettres suivantes furent adressées par Berlioz à un ingénieur de Dijon, qui avait demandé l'insertion, dans *la Gazette musicale*, d'une réponse à Fétis que Berlioz ne put obtenir. La première a été donnée en fac-similé par M. Adolphe Jullien (4); la seconde provient de la Public Library (Lafayette Place) de New-York.

Monsieur,

Je suis confus de n'avoir pas encore répondu à toutes vos politesses; je voulais avant que de le faire, recevoir votre réponse à Fétis pour vous en parler. Elle m'est enfin parvenue depuis deux jours. Je l'ai montrée à Schlesinger et à mon grand regret et quoi que j'aie pu dire

---

(1) Opéra de Mlle Louise Bertin, joué sous le nom de *la Esmeralda*, dont le livret était de Victor Hugo.

(2) *Benvenuto Cellini.*

(3) Publiée par CHARAVAY dans *l'Amateur d'autographes* (janvier 1878).

(4) *Musiciens d'aujourd'hui* (2e série), p. 100. — L'original appartient à M. Ch. Malherbe.

et faire il s'obstine à la trouver trop personnelle et refuse de l'insérer; il me semble pourtant qu'en mettant tout au pis et en supprimant même les choses mordantes que Fétis a si bien mérité par son insolente aggression, tout le reste pourrait intéresser les lecteurs de la Gazette; mais Schlesinger et *(sic)* si entêté, vraiment cela me met à votre égard dans un embarras cruel. Je ne pouvais me douter de sa prédilection pour le GRAND HOMME.

J'ai reçu le panier de vin que vous avez eu l'extrême obligeance de m'envoyer, recevez-en mes remercimens; je regrette bien de ne pas avoir pu reconnaître votre politesse; mais ce n'est que differé, et l'occasion renaitra je l'espère.

J'ai l'honneur d'etre

Monsieur, votre tout dévoué

HECTOR BERLIOZ.

Rue de Londres, 35, Paris.
Ce 27 septembre.

Monsieur,

Je me disposais à faire les démarches que vous m'aviez indiquées dans votre dernière lettre, quand un mot de Mr Quinzard (chez Mr Lemoine) m'a arreté de votre part. Je pense comme vous qu'il y a moyen de donner à votre réplique un éclat beaucoup plus grand que celui qu'elle aurait pu avoir dans la *Gazette musicale*; ainsi bon courage! Faites ou tirez beaucoup d'exemplaires, les lecteurs ne manqueront pas.

Je vous salue, de cœur.

Votre tout dévoué
H. BERLIOZ *(non homme de lettres)*
(comme vous voulez bien l'appeler).

Le 9 octobre 1836.

A Monsieur
Monsieur BUSSET *Ingénieur*
à Dijon (Côte d'Or).

Auteur de *La Musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement*, dont la première partie (*Mélodie*), à laquelle Berlioz fait allusion, parut en 1830, F. C. Busset fit paraître dans *la France musicale* du 6 mai 1836, une longue lettre contre Fétis, au cours de laquelle il citait ce billet de Berlioz, daté vraisemblablement de la même année que les deux précédents:

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous répondre qu'il m'est en effet arrivé fort souvent d'observer que la cloche donne la résonance mineure. Ce fait m'a frappé, pour la première fois, en écoutant la cloche du dôme de Florence, et depuis lors, toutes mes observations, tant en France qu'en Italie, ont eu le même résultat. Je n'ai rencontré qu'une seule exception, encore la cloche dont je veux parler, étant fort éloignée du point où je me trouvais, l'appréciation rigoureuse des harmoniques devenait, sinon impossible, au moins difficile.

J'ai l'honneur d'être, etc.

BERLIOZ.

Berlioz du reste semble être revenu sur cette opinion, et dans une note de son *Voyage musical en Allemagne* (*Mémoires*, tome II, p. 42), il écrit railleusement en pensant à l'ingénieur Busset:

J'ai pu faire en Allemagne beaucoup d'observations sur les diverses résonances des cloches; et j'ai vu, à n'en pouvoir douter, que la nature se riait encore, à cet égard, des théories de nos écoles...

***

Le " Requiem ", " Benvenuto ".

A Franz Liszt.

25 janvier 1836.

Je reçois ta lettre et j'y réponds à l'instant. J'avais déjà vu M. Bartholoni (1), et avant de l'avoir vu, sur un prospectus imprimé qu'il m'avait envoyé, j'avais écrit un article sur ton conservatoire.

Ce demi-feuilleton était nécessairement fort incomplet, mais servira de prétexte à un second article plus digne de son objet et pour lequel je profiterai des instructions que tu me donneras. Je verrai ces jours-ci M. Lévy. Tu me surprends dans un de ces moments de profond abattement qui succèdent toujours à ces rages concentrées qui rongent intérieurement le cœur sans pouvoir faire explosion... tu les connais malheureusement aussi bien que moi.

Le sujet de ce tremblement de cœur sans éruption, le voici: on m'avait nommé directeur général du Gymnase musical (2) avec des appointements de six mille francs plus deux concerts sans frais à mon

(1) Sculpteur italien, à Florence.

(2) Le Gymnase musical, fondé en 1835, n'eut qu'une durée éphémère.

bénéfice et des droits d'auteur pour chacune de mes compositions; Thiers me fait perdre cette place en refusant obstinément de permettre le chant au Gymnase. En conséquence, cet établissement auquel j'allais adjoindre une école de chœurs dans le genre de celle de Choron, est aujourd'hui ruiné et fermé. *On y donne des bals...*

De plus, la commission de l'Opéra a demandé à ce même Thiers d'autoriser Duponchel (1) à contracter avec moi pour mon opéra (le poème est de Devigny, Barbier et Léon de Wailly). M. Thiers s'y refuse en disant que M. Duponchel n'étant pas assuré d'être directeur de l'Opéra à l'époque où ma partition pourrait être représentée, il ne doit pas grever la succession du directeur futur d'un ouvrage qui pourrait ne pas lui convenir. — A présent je propose à Duponchel de faire un contrat conditionnel; il hésite, en mettant en avant l'incertitude où il est que cet engagement convienne à Rossini et à Aguado, son banquier.

Cet homme s'est jeté à corps perdu dans les bras de Rossini depuis quelque temps, et tu penses quelles conséquences cela peut amener, les bras de Rossini!...

A présent, Meyer-Beer et Bertin m'engagent à écrire néanmoins mon opéra, persuadés qu'au moment de le monter on trouvera un biais pour y parvenir; c'est ce que je vais faire.

Tu me parles de mon morceau de Napoléon (2); je crois aussi que c'est bien: c'est grand et triste; malheureusement, j'ai été obligé de la faire chanter par vingt basses, faute d'en avoir une bonne, et tu connais l'expression des choristes.

Richaut m'avait demandé, il y a un mois, d'arranger à quatre mains l'ouverture des *Francs-Juges*. J'ai fait cette besogne avec les conseils de Chopin; on la grave en ce moment, ainsi que la grande partition. Je t'enverrai le tout. *Harold* a eu cette année un énorme succès, grâce à la magnifique exécution que j'en ai obtenue pour la première fois. Je conduis moi-même mes concerts à présent, et l'exécution s'en ressent: les mouvements avaient toujours été pris imparfaitement. Je ne sais comment t'envoyer les deux partitions que tu me demandes, j'aurais une peur ridicule de les voir s'égarer en route. Si tu pouvais sans un terrible dérangement venir nous embrasser et nous réjouir le cœur par ta présence, ne fût-ce que pour trois semaines et fallût-il te cacher dans la lanterne du Panthéon, je t'avoue que j'en serais bien heureux.

Tu es dans la meilleure position possible pour écrire de grandes choses, profites-en. Va en Suisse et Italie à pied. Ce n'est qu'ainsi qu'on

---

(1) Directeur de l'Opéra depuis le 1er septembre 1835.

(2) *Le Cinq Mai*, chant sur la mort de Napoléon, exécuté pour la première fois le 22 novembre 1835.

comprend ces belles natures. Tu ne me dis rien de ton intérieur à Genève, de mille choses qui te touchent de près. Crois-tu qu'il existe entre nous une ligne de démarcation où finissent l'amitié et les confidences? Je ne le croyais pas. N'importe, je n'en suis pas moins tout à toi

H. BERLIOZ.

Dis mille choses de ma part à Bloc et assure-le que je ne négligerai rien de ce qui l'intéresse.

***

20 juillet 1837.

Mon cher ami,

J'ai fait ta commission auprès de MM. Bertin. Armand (1) fera remettre les cinq cents francs chez ta mère.

Remercie mille fois pour Henriette et pour moi Madame Sand de sa gracieuse promesse en attendant que nous puissions lui en parler directement. Viendra-t-elle bientôt à Paris?...

Tu sais peut-être déjà le nouveau coup de massue que je viens de recevoir! Heureusement j'ai la tête dure et il faudrait un fameux tomahawk pour me la casser. Le conseil des ministres, après trois jours d'indécision, a décidément supprimé la fête funèbre des Invalides.

Qu'il ne soit plus question des héros de Juillet! Malheur aux vaincus! et malheur aux vainqueurs! En conséquence, après trois répétitions partielles des voix, j'ai appris *par hasard* (car on me laissait faire), que la cérémonie n'aurait pas lieu et que mon *Reuuiem*, par conséquent, ne serait pas exécuté. Dis-moi s'il n'y a pas là de quoi souffler comme un cachalot! Tout marchait à souhait, j'étais sûr de mon affaire, l'ensemble des quatre cent vingt musiciens était disposé et accordé comme un de tes excellents pianos d'Érard, rien ne pouvait manquer, et je crois qu'on allait entendre bien des choses *pour la première fois.*

La politique est venue y mettre bon ordre. J'en suis encore un peu malade. Voilà à quoi s'expose l'art en acceptant l'aide d'un pouvoir aussi mal assis que le nôtre. Mais faute d'autre il faut bien admettre cet appui, tout incertain qu'il soit. Oh les gouvernements représentatifs, et à bon marché encore, stupide farce!

Mais ne parlons pas de ça, nous nous entendrions, je crois, assez peu. Heureusement nos sympathies sont les mêmes pour tout le reste.

Adieu! Adieu! Mille amitiés. Mes hommages à ces dames.

H. BERLIOZ.

J'attends la musique et ton article sur Schumann.

---

(1) Armand Bertin, rédacteur du *Journal des Débats.*

Vers la même date, Berlioz écrivait à son ami Dietsch (le même qui plus tard composa un opéra, *le Vaisseau-fantôme*, sur un livret tiré du poème de Wagner), qui faisait répéter les chœurs, le billet suivant :

Mon cher DIETCH,

Vous savez sans doute déjà que toute mon affaire est renversée jusqu'à nouvel ordre par une décision ministérielle qui annulle la cérémonie funèbre des Invalides. Je vous en préviens encore dans le cas ou vous n'en seriez pas instruit, pour vous éviter la peine de venir du conservatoire avec vos gamins, demain matin.

Vous imaginez dans quelle situation d'esprit, cet infernal contretemps a du me mettre. J'en suis malade dans toute la force du terme.

Ainsi je vous reverrai ces jours-ci.

Tout à vous
H. BERLIOZ.

(Adresse: *Monsieur*
Mons : DIETCH
rue du Helder 14 bis) (1).

***

Berlioz n'allait pas attendre plus de trois mois sa revanche, car si son *Requiem* ne put être exécuté pour la translation des restes des victimes de Juillet, remise à une date ultérieure, une occasion différente allait se présenter, le service funèbre célébré aux Invalides à la mémoire du général Damrémont et des soldats tombés au siège de Constantine, le 17 octobre. Dès qu'il apprit la nouvelle de cet événement, il adressa au ministre de la guerre la lettre suivante :

A Monsieur le Ministre de la Guerre.

Monsieur le Ministre,

Une messe de *requiem* me fut demandée par Mr Gasparin au mois de Mars dernier pour les fêtes funèbres de Juillet; ma composition ne fut pas exécutée cependant, à cause de la suppression de la cérémonie des Invalides.

---

(1) Autographe à la Public Library de New-York. Cf. à la fin le fragment d'un billet adressé à Brizeux.

Monsieur le Comte de Montalivet veut bien s'intéresser à l'exécution de mon ouvrage. Une circonstance se prépare à l'occasion de la mort du général Damrémont où il pourrait se placer tout naturellement. Veuillez, Monsieur le Baron, le choisir pour cette solennité, et, dans le cas où ma demande serait accueillie, me faire prévenir assez tôt pour que je puisse me mettre en mesure.

C'est un ouvrage nouveau, conçu sur un plan vaste; il exige en conséquence plusieurs répétitions.

Les frais de copie et de composition ont été faits déjà par le Ministre de l'intérieur.

Je suis avec respect,

Monsieur le Ministre,

Votre très humble serviteur

HECTOR BERLIOZ.

Rue de Londres, 31, Paris.
30 octobre 1837 (1).

L'histoire de l'exécution du *Requiem* est embrouillée, comme à plaisir, dans les *Mémoires* de Berlioz (Chapitre XLVI) : « L'arrêté ministériel — dit-il — stipulait que mon *Requiem* serait exécuté aux frais du gouvernement, le jour du service funèbre célébré tous les ans pour les victimes de la révolution de 1830.

« Quand le mois de juillet, époque de cette cérémonie, approcha, je fis copier les parties séparées de chœur et d'orchestre de mon ouvrage, et, d'après l'avis du directeur des Beaux-Arts, commencer les répétitions. Mais presque aussitôt une lettre des bureaux du ministère vint m'apprendre que la cérémonie funèbre des morts de Juillet aurait lieu sans musique et m'enjoindre de suspendre tous mes préparatifs. Le nouveau ministre de l'intérieur n'en était pas moins redevable dès ce moment d'une somme considérable envers le copiste et les deux cents choristes qui, sur la foi des traités, avaient employé leur temps à mes répétitions. Je sollicitai inutilement pendant cinq mois le payement de ces dettes. Quant à ce qu'on me devait à moi, je n'osais même en parler, tant on paraissait loin d'y songer. Je commençais à perdre patience quand un jour, au sortir

(1) Autographe à la Bibliothèque de Grenoble.

du cabinet de M. XX... (1) et après une discussion très-vive que j'avais eue avec lui à ce sujet, le canon des Invalides annonça la prise de Constantine. Deux heures après, je fus prié en toute hâte de retourner au ministère. M. XX... venait de trouver le moyen de se débarrasser de moi. Il le croyait du moins. Le général Damrémont, ayant péri sous les murs de Constantine, un service solennel pour lui et les soldats français morts pendant le siège allait avoir lieu dans l'église des Invalides. Cette cérémonie regardait le ministre de la guerre, et le général Bernard, qui occupait alors ce ministère, consentit à y faire exécuter mon *Requiem*. Telle fut la nouvelle inespérée que j'appris en arrivant chez M. XX... ».

Ici, comme bien souvent, Berlioz est surpris en flagrant délit... d'exagération. Sa lettre au ministre de la guerre, le général baron Bernard, prouve que, dès la fin d'octobre, il était desintéressé des frais préparatoires nécessités par l'exécution de la *Messe des Morts*; elle montre en outre que, dès la nouvelle connue à Paris de la prise de Constantine (qui avait eu lieu le 17 octobre), il s'adressait à l'autorité militaire, qui approuva son projet. L'exécution du *Requiem* fut décidée en conseil des ministres dans le courant de novembre; elle eut lieu le 5 décembre. La *Revue et Gazette musicale*, dès le 28 octobre, faisait pressentir cette décision, et le jour même où il s'adressait au ministre de la guerre, Berlioz écrivait à Alexandre Dumas le billet suivant, qui confirme bien sa lettre officielle:

Mon cher Dumas, Lundi [30 octobre 1837].

Ruolz (2) doit vous voir demain mardi au sujet d'une affaire musicale que vous pourriez faire réussir et qui m'intéresse vivement. Seriez-vous assez bon pour me donner encore un coup d'épaule? Il s'agit de faire exécuter mon malencontreux Requiem dans une cérémonie que motiverait la prise de Constantine. Si le Duc d'Orléans le voulait, ce serait très-aisé. J'irai vous voir pour en causer plus au long.

Tout à vous Hector Berlioz (3).
Rue de Londres, 31.

---

(1) Cavé.

(2) H. de Ruolz, compositeur, né vers 1810, fit représenter à l'Opéra *La Vendetta* (11 septembre 1839).

(3) Autographe publié par Charavay, avec fac-similé, dans *l'Amateur d'Autographes* de janvier 1878. On sait qu'Alexandre Dumas était un ami intime du duc d'Orléans, fils aîné de Louis-Philippe.

Le lendemain de la cérémonie des Invalides, le ministre adressait au compositeur ses remerciements dans les termes suivants :

Monsieur, je m'empresse de vous témoigner toute la satisfaction que m'a fait éprouver l'exécution de la messe de *requiem* dont vous êtes l'auteur, et qui vient d'être chantée au service du général Damrémont.

Le succès obtenu par cette belle et sévère composition a dignement répondu à la solennité de la circonstance ; et je m'applaudis d'avoir pu vous fournir cette nouvelle occasion de faire briller un talent qui vous place au premier rang parmi nos compositeurs de musique sacrée.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Le pair de France
Ministre secrétaire d'État de la Guerre

22 janvier 1839. BERNARD (1).

Rapprochons de ces documents un « Reçu de 1000 francs à valoir sur les frais de répétition de son *Requiem* » signé de Berlioz et daté du 15 décembre, reçu ayant fait partie de la *Collection d'Autographes Dubrunfaut* (2).

***

Le 10 septembre 1838, pour la première et dernière fois, de son vivant, Berlioz abordait la scène de l'Opéra. Son *Benvenuto Cellini* y faisait une chute éclatante que, malgré les encouragements de la presse dévouée au compositeur, l'administration de l'Opéra ne se soucia jamais de réparer. Trois représentations de *Benvenuto* eurent lieu en 1838; une quatrième en janvier 1839; une cinquième était projetée pour le 23 janvier, à laquelle Berlioz fait allusion à la fin de la lettre suivante adressée à Liszt. Elle resta à l'état de projet et..... depuis soixante-cinq ans passés, aucun théâtre en France n'a tenté de la donner!

22 janvier, 1839.

Cher ami,

J'allais t'écrire pour te remercier précisément de l'article dont tu me parles. Il a paru dans la *Gazette musicale*, deux jours après la reprise de mon opéra, et je t'avoue qu'il m'a touché plus que je ne sau-

(1) Lettre publiée dans la *Gazette Musicale* du 10 décembre 1837, p. 543.

(2) Catalogue de la *Collection Dubrunfaut*, par CHARAVAY, 23 et 24 mai 1883, n° 21.

rais dire; l'à propos de son insertion est, en outre, un hasard heureux qui ne te fâchera pas. Oh! tu m'as fait bien plaisir! Je n'ai rien changé à la rédaction, n'ayant appris l'existence de ton article qu'en le lisant dans le numéro du journal où l'on rendait compte de ma représentation..... Merci! tu est un bon, un excellent ami!

La reprise de *Benvenuto* a été très heureuse, tu sais déjà cela par les journaux; tu as dû le voir par le feuilleton de janvier où il racontait la soirée chez le Grand-duc et la charmante dédicace avec laquelle la Grande-duchesse a imaginé de te faire un présent dans la personne d'un de tes compatriotes. J'ai été agréablement surpris de la nouvelle coïncidence qui nous a fait nous rencontrer encore dans le feuilleton des *Débats*. A présent, *Benvenuto* sera joué aussi souvent que le permettront les arrangements des ballets.

Je dépends en conséquence des caprices de Fanny Elssler; elle est enchantée de danser devant moi (terme de coulisses), mais comme le nombre des ballets dont l'étendue permet de les donner avant mon ouvrage est très petit et que d'ailleurs elle n'a pas de succès dans *la fille du Danube*, ni dans *la Sylphide*, la fréquence de nos représentations dépend aujourd'hui de la durée de *la Gitane* qu'on monte en ce moment pour elle. Nous allons voir.

Ma quatrième représentation, retardée, comme tu sais, par l'abandon subit du rôle par Duprez a été fort belle, salle comble, et grands applaudissements (un seul morceau excepté dont la longueur paraissait démesurée eu égard à la faiblesse du jeu de Dupont, qui n'aimait pas assez une scène déjà ennuyeuse et longue par elle-même).

J'ai cédé à Schlesinger la propriété de mon *Requiem*; tu penses bien que je ne t'ai jamais compté parmi mes souscripteurs sérieux (terme de boutique) et je te prie d'accepter l'exemplaire que tu recevras avec le reste.

Quel monde que notre monde à l'Opéra! Quelles intrigues! Toutes ces rivalités! toutes ces haines! tous ces amours! C'est vraiement plus curieux de jour en jour.

On ne me dit rien (1) de Paganini! c'est beau pourtant! Tu aurais fait ça, toi!... (2). Réellement, mon dernier concert a été magnifique, je n'ai jamais été exécuté ni compris comme ce jour-là. Je rumine en ce moment une nouvelle symphonie (3), je voudrais bien aller la finir près de toi, à Sorrente ou à Amalfi; (vas à Amalfi) mais impossible, je suis sur la brèche, il faut y rester. Je n'ai jamais mené une vie aussi agitée;

---

(1) Il faut lire très probablement: « *Tu* ne me *dis* rien..... ».

(2) Allusion au cadeau de 20.000 francs fait par Paganini à Berlioz.

(3) *Roméo et Juliette*.

la lutte musicale à laquelle je viens de donner lieu est d'une animation et même d'une violence rares.

J'ai reçu bien des lettres en prose et en vers de mes partisans, mais aussi des invectives anonymes de mes adversaires: l'un, entre autres, poussait la stupidité jusqu'à m'engager à me brûler la cervelle... N'est-ce pas joli? Quand Paganini m'a écrit sa fameuse lettre et quand on a su son exaltation en entendant pour la première fois *Harold* au Conservatoire, il y a eu des grincements de dents d'une part et des applaudissements furieux de l'autre.

Je suis sûr que si j'avais habité l'Italie et que le théâtre de la guerre eût été Rome, par exemple, certaines gens se seraient donné le plaisir de me faire assassiner, à moins toutefois que je ne les eusse prévenus. Bah! j'aime cette vie-là; j'aime à nager en mer, tout comme toi.

Et à force de nous rouler dans les vagues, nous finirons par les dompter et par ne plus leur permettre de nous passer sur la tête. Te voilà donc à Rome! M. Ingres va te faire un fier accueil, surtout si tu veux lui jouer notre *adagio* en *ut mineur*, de Beethoven, et la sonate en *la bémol* de Weber. J'admire beaucoup le fanatisme des admirations musicales de ce grand peintre, et tu lui pardonneras de bon cœur de me détester en songeant qu'il adore Gluck et Beethoven.

Ah! tu vas à Rome! Tu vas faire connaissance avec le *siroco*, tu me diras des nouvelles de ce vent d'Afrique qui fait tant souffrir les organisations nerveuses.

Je te recommande une chose sans laquelle tu ne connaîtras que fort incomplètement le sens poétique de ce grand nom de Ville Éternelle: prends un fusil — c'est un prétexte — et vas chasser pendant deux ou trois jours dans la plaine, du côté du lac de Gabia; il y a là des ruines, des oasis, des monticules qui te diront bien des choses. Ensuite garde-toi autant que possible des conversations romaines, tu ne trouverais pas à parler à des visages; il n'y a pas d'épicier pire que l'épicier romain.

Que je suis content de bavarder avec toi, ce soir! Je t'aime beaucoup, Liszt. Quand nous reviendras-tu? Aurons-nous encore des heures de causeries enfumées, avec tes longues pipes et ton tabac turc?..... J'ai eu une bronchite très violente, qui m'a fait un instant penser à l'ode de Gluck, " Caron t'appelle ", et dont je ne suis pas encore guéri entièrement.

Pourquoi donc je suis gai? Nos amis sont pour la plupart assez tristes: Legouvé a une cruelle gastrite; Schoelcher vient de perdre sa mère; Heine n'est pas heureux; Chopin est souffrant aux îles Baléaires; Dumas traîne un boulet dont le poids augmente de jour en jour; Madame Sand a un enfant malade. Hugo reste tranquille et fort.

Ah bon! me voilà vexé. On devait me jouer demain et voilà que Dupont est malade; on joue *la Fille mal gardée* et le bal de *Gustave* (1); 400 fr. de recette!

« Tant pis! » comme dit mon gamin d'Ascanio; je ne prendrai pas pour cela le mode mineur. Rappelle-moi au souvenir de Mme d'Agout. Je la remercie sincèrement de l'intérêt qu'elle veut bien prendre aux péripéties de mon drame; c'est par affection pour toi, mais je n'en suis pas moins reconnaissant.

Adieu, adieu, je t'embrasse de toute mon âme et te souhaite le vent du Nord, puisque tu es à Rome.

Ton ami
H. Berlioz (2).

***

Le Festival de 1844.

Voici deux lettres qui ont trait au festival-monstre donné par Berlioz dans le palais de l'Industrie, à l'issue de l'Exposition de 1844. Le compositeur en a fait un récit détaillé au Chapitre LIII de ses *Mémoires*, récit légèrement inexact en ce qui concerne les dates, car J. Strauss, qui s'associa avec Berlioz pour cette entreprise, place la première lettre, au préfet de police Delessert, au mois de mars, et la seconde, à lui adressée, au 25 juin, alors qu'il dirigeait son orchestre à Vichy.

Monsieur le Préfet,

Les villes d'Allemagne et d'Angleterre, dans certaines occasions, donnent des fêtes musicales qui excitent toujours au plus haut degré l'intérêt des amis de l'art et sont en même temps un sujet de nobles jouissances pour la population. Quelques villes du nord de la France ont suivi cet exemple; Paris seul n'a point encore eu de véritable festival.

Une circonstance se présente de lui faire connaître l'effet et l'importance de ces solennités. Il s'agirait après la clôture de l'Exposition des produits de l'Industrie, du 3 au 6 août, d'organiser dans les vastes salles où cette exposition a lieu, un grand festival conçu dans les dispositions suivantes.

---

(1) *Gustave III* ou *le Bal masqué*, opéra historique d'Auber (27 février 1833).

(2) Les trois lettres à Liszt furent communiquées au *Gaulois* par M. Émile Ollivier (2 janvier 1896).

Le premier jour, samedi, de deux à cinq heures, aurait lieu le concert, dans lequel de larges compositions, dont le sujet se rattache à des idées grandes et nationales, seraient exécutées sous la direction de M. Berlioz, l'un des signataires, par les musiciens, formant la réunion complète des ressources vocales et instrumentales de Paris, Versailles, Rouen et Orléans, accrue de députations envoyées par les principales Sociétés philarmoniques des départements. Le surlendemain (lundi) un grand bal (de jour également) réunirait une seconde fois la partie la plus aisée de l'auditoire du concert. Le bal serait dirigé par M. Strauss. Les prix des billets d'entrée au concert seraient de 10 francs, 5 francs, 3 francs. On achèterait les places d'avance dans divers bureaux de location. Cinq cents personnes seulement seraient admises au prix de 20 francs, à la répétition générale qui aurait lieu la veille du concert.

Enfin un dîner par soupscription, présidé par les principaux fabricants et exposants, terminerait le festival.

Monsieur le Ministre du commerce, à qui nous avons soumis ce projet, l'approuve beaucoup et pense qu'une pareille fête offerte à l'Industrie couronnerait dignement la solennité de l'Exposition. Les moyens de l'exécuter sont à notre portée, si nous pouvons être mis en mesure de commencer assez tôt nos préparatifs. Votre autorisation et votre appui, Monsieur le Préfet, nous sont nécessaires pour cela et nous venons vous demander l'une et l'autre, en vous priant, si ce projet est digne d'encouragement, de nous indiquer les conditions qu'imposent les exigences du service de sûreté publique. Veuillez, d'ailleurs, nous permettre de venir vous donner verbalement à ce sujet de plus amples détails. Nous sommes, avec respect, Monsieur le Préfet, vos très humbles serviteurs

H. Berlioz — J. Strauss.

[25 juin 1844].

Mon cher Strauss,

L'affaire est en bon train, tout marche à souhait; mais le second concert m'inquiète et il y a une foule de détails, même pour le premier, qui rendent votre absence très-fâcheuse. Je vous en prie, revenez donc le plus tôt possible pour engager votre orchestre et m'aider dans les répétitions qui vont commencer. C'est de la plus grande importance. Habeneck fait (comme on pouvait s'y attendre) sa petite opposition; sa bande se compose de sept personnes et nous sommes déjà plus de 900!! C'est assez drôle. Vous savez que la ville de Lille envoie une députation de ses premiers artistes, qui viennent à leurs frais prendre part à l'exécution. Tâchez donc qu'il vienne aussi quelqu'un de Lyon, ce serait d'un excellent effet (et même de Moulins et de Dijon).

Adieu, débarrassez-vous au plus vite de vos buveurs d'eau et arrivez, j'ai besoin de vous.

Mille amitiés. H. Berlioz (1).

***

Une lettre à la Reine Amélie (2).

A Sa Majesté la Reine des Français.

Madame,

Permettez moi de présenter à Votre Majesté le programme de la troisième fête musicale que je donne au cirque des Champs Élysées Dimanche prochain. Ces grandes solennités de l'art semblent exciter chaque jour davantage les sympathies publiques, mais leur succès ne peut être complet que si elles parviennent à mériter l'intérêt de Votre Majesté. Pardonnez, Madame, la liberté que je prends de solliciter pour celle-ci l'honneur de Votre présence. Une telle faveur serait pour tous les artistes et pour moi un puissant encouragement.

Je suis avec le plus profond respect,

Madame,

de Votre Majesté

le très humble et très obéissant serviteur

Hector Berlioz.

43, Rue Blanche.

12 mars 1845 (3).

***

Un billet à l'éditeur Hetzel.

L'éditeur Hetzel fut des amis auxquels Berlioz s'est plu à rendre hommage sans arrière-pensée. C'est grâce à lui en partie, les *Mémoires* en témoignent, qu'après la chute de *la Damnation de Faust*, Berlioz put entreprendre le voyage de Russie. La correspondance du

---

(1) Lettres communiquées par J. Strauss (*le Ménestrel*, 12 septembre 1880, p. 325).

(2) Déjà, à son retour d'Allemagne en 1843, Berlioz avait adressé une semblable demande à la reine Marie-Amélie. Datée par erreur du 14 novembre *1840*, elle est ainsi analysée par M. Chavaray :

« Il donnera un concert prochainement et serait heureux que la reine daignât lui faire l'honneur qu'il a reçu dernièrement de presque tous les souverains de l'Allemagne, celui de venir entendre ses ouvrages ».

(3) Bibliothèque Nationale de Paris, Mss. fr. nouv. acq. 1301, f.° 162.

maître ne contient cependant aucune lettre adressée à Hetzel, avec lequel il dut sans aucun doute être en relations suivies, au moins vers cette époque. Le billet suivant, qui a trait à un travail promis par Berlioz, qui nous est inconnu, ne peut évidemment combler cette lacune regrettable. Il n'offre que plus d'intérêt, en raison de sa rareté même. L'original appartient à la Bibliothèque communale de Lille, qui me l'a communiqué (manuscrit 986).

Monsieur, 4 juin 1845.

Excusez-moi de vous attendre (*sic*) encore un peu ce maudit conservatoire. Une proposition assez avantageuse que je reçois du directeur du théâtre de Marseille m'oblige à faire un voyage de quelques semaines. Pendant ce temps les répétitions et préparatifs de mes concerts me laissent très peu de liberté, je ne pourrai donc m'occuper qu'à mon retour de ce petit travail, pour lequel du reste j'ai rassemblé déjà quelques notes.

Mille compliments. Votre tout dévoué

H. Berlioz.

(Adresse: *Monsieur Hetzel, 10, rue de Menars, Paris*).

***

Voyages de Berlioz à Londres et à Bruxelles.

(Berlioz et Napoléon III).

En 1847, Berlioz fit son premier voyage en Angleterre. Une lettre adressée à Escudier, directeur de *la France musicale*, donne des détails intéressants sur son engagement par le fameux Jullien, engagement qu'il avait signé par l'entremise d'Escudier.

Mon cher Escudier, Paris, 20 août 1847.

Ainsi que je vous l'ai promis verbalement, je m'engage pendant toute la durée de mon service comme chef d'orchestre de l'Académie Royale de Londres, à vous payer la somme de mille francs sur chaque dix mille francs que je recevrai à titre d'appointements pour cette place; de plus vous aurez droit à mille francs payables par portions de dix pour cent sur les sommes qui me seront comptées par M. Jullien jusqu'à concurrence de la somme de dix mille francs, en vertu du traité relatif à l'opéra en trois actes que je dois composer pour lui.

Tout à vous

H. Berlioz (1).

(1) Autographe au Conservatoire de Paris.

Après onze mois de séjour à Londres, Berlioz revint à Paris, au lendemain de la Révolution à peine calmée. Avant de quitter l'Angleterre qui lui avait accordé une généreuse hospitalité, il adressa au directeur du *Morning Post* une lettre en français dont l'*Athæneum* du 15 juillet 1848 donnait la traduction en ces termes :

Sir,

Allow me to avail myself of your journal to express in a few words sentiments natural after the reception I have mat with in London. I am about to return into the country which they still call France, and which after all is mine. I am going to see in what manner an Artist can live there, or how long a time it will require for him to die in the midst of the ruins under which the flower is crushed and buried. But of what soever length be the suffering which awaits me, I shall preserve to the last the most grateful recollection of your intelligent and attentive public, and of our brothers of the Press, who have so nobly and constantly supported my. I am doubly happy to have been able to admire among their the excellent qualities of goodness, talent, intelligent attention combined with honesty in criticism: these are the evident tokens of a real love for music, and to the friends of this noble Art, now so poor, promise for it a future, by inspiring them with and certain assurance that you will not allow it to perish.

The personal question is here only a secundary one: for you may believe me I love music better than *my* music — and I wish that more frequent opportunities of proving this had been granted to me. Yes, our Muse, affrighted by all the fearfull clamours which echo from one corner of the continent to the other, seems to me secure of an asylum in England; and the hospitality will be all more splendid in proportion at the host best recollects that one of her sons is the greatest of poets — that Music is one of the divers forms of the poetry, and that on the same liberty as Shakespeare has employed in his immortal conceptions depends the development of the music of the Future.

Farewell, then, all you who have treated me so cordially. I leave you with pain of heart, repeating involuntary the words of the father of Hamlet, " Adieu! adieu! remember me! ".

HECTOR BERLIOZ.

TRADUCTION.

Monsieur,

Permettez-moi de me servir de votre journal pour exprimer en quelques mots mes sentiments naturels sur l'accueil qui m'a été fait à Londres. Je suis sur le point de rentrer dans le pays qui s'appelle

encore la France et qui, après tout, est le mien. Je vais voir de quelle manière un artiste peut y vivre ou combien de temps il lui faudra pour mourir au milieu des ruines sous lesquelles la fleur est écrasée et enterrée. Mais quelque longues que soient les souffrances qui m'y attendent, je conserverai toujours le souvenir le plus reconnaissant de votre public intelligent et attentif et de vos confrères de la Presse qui m'ont soutenu d'une façon si noble et si constante. Je suis doublement heureux d'avoir été à même d'admirer parmi eux d'excellentes qualités de bonté, de talent, d'attention intelligente combinées à l'honnêteté dans la critique; ce sont des signes évidents d'un amour réel pour la musique, et les amis de ce noble art qui, momentanément si rares, lui promettent un avenir, vous leur inspirez avec une assurance certaine, que vous ne permettrez pas qu'il périsse.

La question personnelle n'est ici que secondaire: car, vous pouvez me croire, j'aime la musique en général mieux que la *mienne*, — et je souhaite que des occasion plus fréquentes se présentent à moi pour le prouver. Oui, notre Muse, effrayée par toutes ces clameurs craintives qui se font écho d'un bout du Continent à l'autre, me semble assurée d'un asile en Angleterre; et l'hospitalité sera d'autant plus splendide que l'hôte se souvient bien que l'un de ses fils fut le plus grand des poètes, que la Musique est une des formes diverses de la poésie, et que de la même liberté dont Shakespeare a usé dans ses immortelles conceptions, dépend le développement de la musique de l'avenir.

Adieu donc, vous tous qui m'avez traité si cordialement, que je vous quitte avec peine, en répétant involontairement les paroles tristes du père d'Hamlet: *Adieu! adieu! remember me!*

HECTOR BERLIOZ.

*
* *

A Monsieur Mocquart,
secrétaire intime de Mgr. le Prince-Président.

Quatre ans plus tard, sous la présidence du prince Louis Napoléon, qui bientôt allait se faire reconnaître empereur des Français, Berlioz, à la veille d'un nouveau voyage à Londres, crut bon de répondre à différentes calomnies qui couraient, paraît-il, sur son compte, et d'adresser cette protestation de dévouement au secrétaire du Prince-président:

Monsieur,

Je n'ai l'honneur d'être connu personnellement de vous que par quelques calembours polyglottes que nous avons échangés à un joyeux souper, il y a trois mois. Je crains qu'en ce moment un calembour en action ne me présente sous un jour essentiellement faux à la pensée du Prince-Président.

On espère, me dit-on, lui faire voir dans des critiques uniquement

musicales que j'ai publiées dernièrement dans le *Journal des Débats,* une espèce d'opposition ridicule et mal déguisée.

Si cela est, veuillez, quand vous en trouverez l'occasion, dire au Prince la vérité que voici : ma position de critique honnête m'a fait à Paris une foule d'ennemis; le mépris que je laisse trop voir pour d'insolentes médiocrités dont notre monde des arts est encombré m'en fait bien plus encore. Quant à mes sentiments pour le Prince qui a tiré la France et la civilisation de l'affreux bourbier où elles se noyaient, ils se résument dans celui d'une admiration reconnaissante, je le supplie d'en être bien convaincu. Certes, il lui importe peu de le savoir, mais vous comprenez que je doive n'être point calomnié auprès de lui sous ce rapport. Mon dévouement au Prince est entièrement dégagé d'intérêt personnel. Je ne m'occupe que de mon art. Je n'ai d'autre ambition que celle de le mettre, lui aussi, hors de l'atteinte des doctrines folles et honteuses qui tendent à en arrêter l'essor. Je ne puis d'ailleurs l'exercer grandement que hors de France; mais j'ai pris mon parti des exils fréquents et plus ou moins longs auxquels je suis par là condamné, et c'est au moment de partir pour l'Angleterre, où m'appelle une importante entreprise musicale, que je crois devoir, Monsieur, vous adresser ces lignes, afin qu'aux torts de l'absence on n'en puisse ajouter d'autres que je n'aurai jamais.

Recevez, Monsieur, l'assurance des sentiments les plus distingués de votre dévoué serviteur

HECTOR BERLIOZ.

19 rue de Boursault, 26 février 1852 (1).

Berlioz resta plusieurs mois à Londres en 1852. Il y revint l'année suivante pour assister à la chute de son *Benvenuto Cellini*, qu'une troupe italienne représenta le 25 juin, à Covent-Garden. Le 27, le compositeur écrivait au directeur du *Journal des Débats*, Armand Bertin :

" Mon cher Monsieur Armand, *Benvenuto* est tombé hier à Covent-Garden tout comme à Paris. Seulement l'opposition s'est manifestée d'avance et de telle sorte qu'on a découvert son plan. Une Société d'*Italiens* s'était organisée dès *jeudi dernier*, pour mettre à bas l'opéra; ils ont sifflé même l'ouverture du *Carnaval romain* pendant qu'on l'exécutait. On a néanmoins redemandé plusieurs morceaux, entre autres l'air de Fieramosca et celui d'Ascanio, et la première ouverture que, vu sa longueur, je n'ai pas cru devoir recommencer. Voyez l'article du

(1) Publiée dans *l'Intermédiaire des Chercheurs*, du 30 juillet 1893.

Times, qui n'est pas une analyse de l'ouvrage, mais un compte-rendu assez fidèle de la soirée.

" La presse, en général, est hostile à la partition, et, selon moi, bat la campagne sur la question musicale. On blâme mon orchestration en lui reprochant des abus là où il n'y a pas même usage. La *grosse caisse*, par exemple, et il n'y en a pas, dans l'opéra entier, un seul coup; le reste des critiques ressemble à celle-là. D'un autre côté, il y a un grand nombre des partisans très violents; on m'a salvé à mon entrée de longs bravos et rappelé à la fin du dernier acte pendant plus de dix minutes. Mais vous pensez que j'ai eu le bon sens de ne pas paraître.

" Je crois donc que le mieux, si vous voulez dire quelque chose dans le *Journal des Débats*, serait d'annoncer seulement que la *première représentation* a eu lieu samedi dernier, sous ma direction, en présence de la Reine, qui est restée jusqu'à la dernière note du dernier chœur; que plusieurs morceaux ont été redemandés et que l'exécution et la mise en scène ont été fort remarquables.

" Obligez-moi de mettre ces quelques lignes..... J'ai retiré l'ouvrage le soir même, ne voulant pas m'exposer à la continuation de cette hostilité italique, ni à celle dirigée aussi contre Covent-Garden par les gens du théâtre de la Reine, mis sur le pavé par la ruine de Lumley, ruine dont M. Gye est la cause. On me propose, ce matin, un grand concert à Exeter-Hall pur le 14 juillet.

" Mille amitiés. " Votre tout dévoué

" HECTOR BERLIOZ ".

Ce concert du 14 juillet n'eut pas lieu; Berlioz était de retour à Paris au commencement de ce mois (1).

***

Lettre à Belloni — Le Métronome électrique (1855).

C'est aux auditions de *l'Enfance du Christ* données par Berlioz à Bruxelles, que se rapporte la lettre suivante, adressée au secrétaire bien connu de Liszt, Belloni:

Bruxelles, Hôtel de Saxe.

Mon cher Belloni, Lundi, 19 mars [1855].

Voici un petit article que je coupe dans le " Télégraphe " de Bruxelles du 18 Mars, faites-le reproduire où vous pourrez, mais surtout veuillez le porter à M. de Sacy de ma part en le priant, s'il n'y voit

(1) Lettre publiée par le *Journal des Débats* du 19 juin 1897. Cfr. la lettre qu'il adressait à Liszt le 10 juillet 1853.

pas d'inconvénient, de l'insérer dans le *Journal des Débats*. Le second Concert aura lieu jeudi prochain. Il y a succès très violent, excepté chez le professeur Fétis qui, dit-il, ne comprend rien à l'Enfance du Christ. Je suis allé le voir hier, il m'a néanmoins très bien reçu. Il a fait les gros yeux à ses élèves et aux professeurs du Conservatoire pour refouler leur sympathie pour moi. Malgré cela, je suis prévenu qu'une députation de ces messieurs doit venir me complimenter officiellement ce soir. La députation vient de venir. Mais ne parlez pas de cela. Fétis, je n'en doute pas, est payé pour ne pas comprendre.

J'ai trouvé ici (vous pouvez le dire) un mécanicien très ingénieux qui m'a fait un métronome électrique au moyen duquel je conduis les chœurs placés au loin derrière le théâtre, et sans qu'il résulte le moindre retard dans les entrées vocales. J'ai pu ainsi faire marcher l'orchestre sur l'avant-scène et le chœur d'anges invisibles au post-scenium avec une précision merveilleuse, conduisant l'un de la main droite et l'autre par le mouvement d'un doigt de ma gauche pressant une touche de cuivre adaptée à mon pupitre et communiquant avec les fils électriques. Cette découverte, que j'appelais depuis dix ans et que j'ai déjà indiquée dans ma nouvelle d'Euphonia, des Soirées de l'Orchestre, est de la plus haute importance pour les compositeurs.

Si Verdi a dans son ouvrage (1) des chœurs ou des orchestres lointains, je lui dirai, à mon retour, ce qu'il y aura à faire pour établir à l'Opéra de semblables appareils. Si ce grand imbécile de théâtre n'était pas si mou, si endormi, il y a longtemps qu'il serait pourvu de tout ce que la science moderne peut ajouter aux moyens d'exécution. Mais il aime mieux les charivaris et les discordances systématiques.

Ecrivez-moi pour m'informer de ce qu'on fera à l'Opéra-Comique (2), de ce qu'on fait pour le *Te Deum* des chanteurs de Perrin pour *l'Enfance*. Dites-moi si tous ont consenti, si les choristes travaillent.

Ceux d'ici (les choristes) ont bien marché. Les chanteurs ont commis des bévues épouvantables que toute la salle a remarquées.

Audrant (le Récitant) et Cormon (Saint Joseph) ont seuls été irréprochables.

Mlle Dotré a bien dit le *duo* de l' " Étable ", mais elle s'est trompée gravement dans l'autre *duo*.

Audrant a eu un succès de trépignements qui dépasse tout ce que nous avons vu pour le même morceau à Paris.

Les flûtistes de l'orchestre ont joué leur trio avec la harpe comme des vachers espagnols — ne dites pas cela — et ce morceau a été entièrement perdu.

(1) *Les Vêpres siciliennes*, opéra représenté à l'Opéra le 13 juin 1855.

(2) *L'Enfance du Christ* fut reprise a l'Opéra-Comique les 7 et 23 avril 1855.

S'en tireront-ils mieux jeudi? J'en doute.

Voyez donc aussi chez Richaut si ses graveurs travaillent à la partition de piano de *l'Enfance*.

Rocquemont a-t-il vu Huraut pour le *Te Deum*?

Adieu. Mes amitiés sincères.

H. BERLIOZ.

Mille amitiés de ma part à M. Bennet et à Théodore (1), que j'aime de toute mon âme.

Il faut me parler du métronome électrique, ne fut-ce que pour donner quelques secousses aux chefs d'orchestre " non conducteurs " et sans " étincelle " (2).

***

Une lettre à Napoléon III.

Quelques mois plus tard, désirant voir son fils rester dans la marine militaire, Berlioz adressait, en ce sens, cette demande à l'Empereur :

A Sa Majesté Napoléon III, Empereur des Français.

Sire,

J'ai un fils qui s'est destiné de bonne heure à la Marine du commerce. Il navigue depuis quatre ans; il a assisté à la prise de Bomarsund; il revient de Sébastopol, et il est à cette heure aspirant volontaire à bord du Fleurus, après avoir rempli les fonctions d'officier par intérim sur le Corse et le Laplace. Maintenant les grandeurs de la guerre l'ont enivré et il voudrait entrer dans la Marine Impériale. Mais son amour-propre souffre à l'idée de redevenir chef de timonerie, c'est-à-dire à peu près matelot; et je viens prier Votre Majesté d'accorder à mon fils Louis Berlioz la faveur de passer élève entretenu de 1ère ou de 2e classe sur un vaisseau de l'État; faveur qui s'accorde souvent et à laquelle j'ose croire qu'il a quelques titres.

Je suis avec le plus profond respect,
Sire,
de Votre Majesté le très humble
et très obéissant serviteur
HECTOR BERLIOZ.

19 Rue de Boursault
2 Mai 1855 (3).

(1) Ritter.

(2) Autographe à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Acquis le 23 décembre 1885 à la vente Baylé.

(3) Archives du Ministère de la Marine, à Paris; dossier *Louis Berlioz*. Ce

***

Lettre à Osborne (1).

Paris 23 février 1859.

Mon cher Osborne,

Je vois votre nom sur la liste des membres du comité de la " Musical Society of London " (2) et je m'adresse à vous pour un service important. Un artiste allemand m'a écrit ces jours derniers qu'il était vaguement question d'exécuter ma Symphonie fantastique à un des concerts de cette nouvelle Société. Certainement, c'est une de mes œuvres que je désirerais le plus faire connaître au public anglais; mais c'est aussi une des plus difficiles, une des plus impossibles à bien exécuter sans un certain nombre de répétitions. La faire entendre après une seule répétition, selon l'usage qui existe à Londres, serait un meurtre complet. Je vous prie, par conséquent, de détourner le comité de ce projet, s'il existe. Bénédict, Davidson, Beale, Molique et Henry Smart vous seconderont j'espère. Demandez-le leur pour moi. L'orchestre de cette symphonie est très compliqué, il exige diverses dispositions matérielles. Il requiert même la présence de certains instruments qui ne se trouvent pas dans des orchestres ordinaires: une clarinette en *mi bemol*, quatre harpes, un piano (ce qui est plus commun), quatre timbaliers capables de faire ce roulement délicat sans lequel l'Adagio (Scène champêtre) et la Marche ne disent rien à l'Exécution. Je sais que la Société doit avoir un bon orchestre et que Mr Mellon (3) est un conductor excellent. Mais le temps et l'étude sont nécessaires à une œuvre de ce genre pour qu'elle puisse être bien interprétée. Si je devais la conduire moi-même, je ne répondrais pas d'une bonne exécution avec deux répétitions seulement. Jugez un peu du résultat qui pourrait être obtenu, avec une répétition, d'une exécution dirigée par un chef d'orchestre qui ne connaît pas une partition par cœur. Faites tout votre possible pour empêcher que ma symphonie ne soit mise sur le programme. Je vous le ré-

---

dossier, qu'il m'a été permis de consulter, contient entre autres pièces un « Extrait de la matricule du Quartier de Paris constatant les services de Berlioz Louis, né à Montmartre, département de la Seine, le 14 août 1834 ». Louis s'embarqua le 17 septembre 1850, pour la première fois. Il mourut à la Havane, étant capitaine au long-cours, en juin 1867.

(1) Pianiste anglais (1806-1903).

(2) Fondée en avril 1858, cette société donna son dernier concert le 20 mars 1867.

(3) Alfred Mellon, chef d'orchestre anglais (1820-1867).

pète, ce serait un meurtre. Je suis convaincu des intentions bienveillantes de votre Société à mon égard.

Adieu. Envoyez-moi un mot.

Votre dévoué
H. Berlioz (1).

***

Une lettre de Berlioz à son fils.

De la même année date la lettre dont suit l'analyse; elle a été adjugée à l'Hôtel des Ventes, à Paris, le 15 juin 1903, avec l'enveloppe, portant le célèbre cachet-Beethoven ; cette lettre, de quatre pages, porte la même date qu'une autre, adressée à la princesse Sayn-Wittgenstein, de Paris, 2 décembre 1859:

« Lettre des plus curieuses que l'on connaisse. Il parle de ses *Troyens*. Il achève les airs de danse du ballet. Roger va quitter la direction de l'Opéra et sera, croit-on, remplacé par le prince Poniatowski, lequel prince se dit fort des amis de Berlioz et très désireux de monter *Les Troyens* dès son arrivée à l'Opéra. « Mais aussi le prince « a un ouvrage en répétition (2) sur lequel j'aurai un feuilleton à « faire bientôt; or, tu comprends la malice... On connaît ce vieux tour ». Berlioz parle des représentations d'*Orphée* dont on lui attribue le succès. Les adversaires de Gluck, les *Polonius*, ainsi que les nomme Berlioz, mènent une vive campagne contre la pièce. Berlioz fait plusieurs portraits de ces *Polonius*. L'un dit qu'il faut avoir perdu père et mère pour aller à *Orphée*, car c'est un enterrement. « Et un petit « crétin de compositeur qui a donné au Théâtre-Lyrique dernièrement « un opéra en style de cuisine accompagné par les casseroles des mar- « mitons *(Les violons du Roi)* et dont j'ai assez maltraité la rata- « touille (3), disait: « *Orphée !...* il n'y a pas là dedans deux phrases

(1) Lettre publiée par *le Ménestrel* d'après *The Keynote*.

(2) *Pierre de Médicis*, opéra en 4 actes et 7 tableaux de H. de Saint-Georges et Émilien Pacini, musique du prince Poniatowski, fut représenté le 9 mars 1860; il obtint 47 représentations. Voir le feuilleton que Berlioz consacra à cet ouvrage dans le *Journal des Débats* du 20.

(3) *Les petits Violons du Roi*, opéra-comique en trois actes de Scribe et Boisseaux, musique de Deffès (mort en 1901 directeur du Conservatoire de Toulouse), représenté le 30 septembre 1859.

« de chant, ce n'est qu'un long récitatif; si nous faisions de la musique « comme cela on nous jetterait des pommes ». On va monter *Fidelio* avec Viardot, etc. » (1).

***

Quatre lettres à Vesque de Püttlingen (J. Hoven).

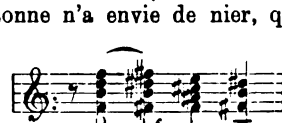
Après le voyage dans le Midi de la France auquel Berlioz fait allusion dans la lettre à Hetzel, le compositeur parcourut l'Autriche-Hongrie. Il était à Vienne en novembre 1845. Là, il fit la connaissance de Johann Vesque von Püttlingen, compositeur d'origine belge, né en Pologne, et qui, tout en étant conseiller impérial en Autriche, écrivit, sous le pseudonyme de J. Hoven, un certain nombre d'œuvres musicales, symphoniques et dramatiques. Hoven arrangea la symphonie de *Harold en Italie* pour piano à quatre mains. Les lettres suivantes publiées dans une brochure très rare (2), datent des années qui suivirent le premier séjour de Berlioz à Vienne (1846-1851).

Prague, 21 janvier 1846 (3).

Mon cher ami,

J'aurais dû vous écrire plus tôt, puisque vous avez la bonté de vous intéresser à mes *opérations* musicales, mais... per dire la verità, il y a un peu de paresse dans mon fait, et cela est si vrai que j'en ai honte ce soir et que je vous écris de toute la vitesse de ma plume, comme si cela devait rattraper le temps perdu (aussi vais-je faire vingt ratures).

Rien n'est plus aisé que de dire à des amis éloignés: J'obtiens ici un succès fabuleux, incroyable, mirobolant; on est bien sûr que des correspondants ne pourront pas, de quelque temps au moins, vous donner un démenti; d'ailleurs, il en est de cela comme de la calomnie, il *en reste toujours quelque chose.* Pourtant cette fois, sans tomber dans le pathos mousseux, je vous dirai qu'il paraît, qu'on trouve généralement, qu'on est assez porté à croire, qu'il est presque certain, qu'on est d'avis qu'il est probable, que personne n'a envie de nier, que l'opinion publique...



(1) *Catalogue d'une intéressante réunion de Lettres autographes*, Paris, 15 juin 1903, par Noël Charavay.

(2) *Johann Vesque von Püttlingen* (*J. Hoven*). Eine Lebensskizze (Wien, 1887).

(3) Berlioz avait quitté Vienne pour Prague dans les premiers jours de janvier.

sérieusement, le succès de mon premier concert a été d'une spontanéité et d'une ardeur rare. Tous les Pragois que je connais m'assurent que jamais leur ville ne s'est montrée dans un tel état d'exaspération musicale.

Ils ont bissé trois morceaux; le docteur Ambros et Kittl prétendent que cela ne se fait ici que pour la musique instrumentale. La Scène *aux Champs* et la *Marche au Supplice* (1) surtout ont produit une impression extraordinaire. L'exécution m'a paru remarquable, l'orchestre composé de la réunion des artistes du théâtre et des premiers élèves du Conservatoire, m'a étonné par la promptitude de sa conception et l'habileté de la plupart des instrumentistes. C'est peut-être la reconnaissance qui me fait parler ainsi; car la plupart des musiciens me traitent en Fétiche, en Manitou, en Grand Lama (2). Kittl assiste les répétitions à la tête des classes du Conservatoire qu'il amène pour étudier la manière de défricher des landes et l'art de se faire un chemin dans les broussailles. Quant au docteur Ambros, son bonheur est si complet qu'il est communicatif ou contagieux, et je suis vraiment heureux d'être venu à Prague, ne fût-ce que pour voir sa joie. Tomaschek s'est prononcé; un tiers pour, $^2/_3$ contre. Il dit que je ne suis pas tout-à-fait fou, mais que peu s'en faut. On m'annonçait aussi à mon arrivée l'opposition d'un *journalier* musical qui ignore la musique, nommé Got ou God, lequel s'était lancé tête baissée contre l'ouverture du *Roi Lear* qu'il entendit il y a un an, et son amour-propre à prouver qu'on ne peut rien comprendre à ce que je fais. Je ne sais pourtant pas les résultats du concert sur son opinion... et je dors néanmoins. Presque toute la noblesse de Prague assistait à la séance. Les dames n'ont pas épargné leurs mains aristocratiques. Enfin tout va; il y a seulement un insecte dont je voudrais inutilement me débarrasser et qui me ronge tant qu'il peut; c'est le directeur du théâtre. Son privilège l'autorise à prendre douze pour cent sur les recettes des concerts, et quand la somme perçue est respectable, comme celle de lundi dernier, cette dîme devient écrasante. Que faire?... Comme à l'ordinaire, rendre à César ce qui n'est pas à César. *Sic vos non nobis*, etc. Dimanche prochain, l'ultima academia, et le lendemain partiremo per Vienna. En attendant que j'aie le plaisir de vous revoir, veuillez présenter mes respectueux souvenirs à madame Vesque et faire mes amitiés à toute votre volière de petits anges, de Chéru-

---

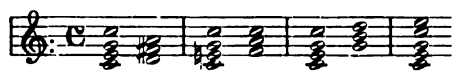
(1) De la *Symphonie fantastique*.

(2) Mêmes expressions dans une lettre à d'Ortigue, datée du 27 (*Corresp. inédite*, p. 140): « Quant au public, il s'est enflammé comme un baril de poudre; on me traite maintenant ici en fétiche, en lama, en manitou... ».

bins, de Séraphins, sans oublier surtout la Séraphine Mlle Félicie, dont je baise la jolie main avec la courtoisie d'un chevalier de la table ronde.

Bien entendu que ma femme (1) est de moitié dans tout cela et se rappelle à votre souvenir.

Adieu, adieu, avec les cadences les plus parfaites, usitées et inusitées:



H. Berlioz.

Paris, 2 juillet 1846.

Mon cher ami,

Votre bonne et affectueuse lettre m'a fait un plaisir extrême dont j'ai hâte de vous remercier. Je vous eusse déjà écrit il y a trois semaines pour vous rendre compte d'une démarche que j'ai faite auprès du directeur de l'Opéra-Comique, au sujet d'un livret que vous m'aviez confié; mais on est venu me relancer précisément alors pour écrire une cantate destinée aux fêtes d'inauguration du chemin de fer du Nord, et j'étais si pressé par le temps que j'ai dû passer trois nuits. Aussitôt la partition terminée, j'ai été obligé de partir pour Lille, où elle devait être et où elle a été exécutée avec tout le bonheur désirable. J'ai été fêté et sérénadé de toutes les façons. La ville de Lille est la plus musicale de France (2).

Maintenant, me voilà plus tranquille et j'ai repris de plus belle mon travail sur la " Damnation de Faust „, qui avance, mais qui est encore loin d'être terminée. J'aurai quelques difficultés pour l'exécution, très probablement à cause de la guerre sans merci ni trêve que j'ai déclarée dans mes feuilletons à l'Opéra et surtout à la direction de ce grand imbécile de théâtre. Je suis archibrouillé avec Pillet et la Stoltz que j'ai pris le parti de secouer tous les deux d'une façon fort rude. Quant à l'autre directeur, celui de l'Opéra-Comique, je suis au mieux avec lui et votre affaire eût marché seule s'il avait cru la pièce représentable, mais après l'avoir lu(e) il m'a déclaré qu'il ne pensait pas qu'elle le fût en me témoignant le regret de ne pouvoir, par cette raison, profiter de

---

(1) Depuis cinq ans environ, Berlioz vivait séparé de sa première femme, Henriette Smithson; il avait fait le voyage d'Autriche-Hongrie, comme les précédents, en compagnie de Marie Recio, qu'il épousa en 1854, après la mort d'Henriette.

(2) *Le Chant des Chemins de fer*, composé sur des paroles de Jules Janin, fut exécuté à Lille le 14 juin 1846.

la musique, sur le mérite de laquelle il s'en rapportait entièrement à mon opinion. Si vous étiez ici pendant un an au moins, les choses s'arrangeraient à merveille, d'autant plus qu'il est à court de bons ouvrages.

Je vous envoie ma réponse au président de la Société philharmonique; veuillez y mettre l'adresse et la faire parvenir. Ma femme est toujours un peu souffrante; elle vous remercie bien de votre souvenir et nous parlons souvent ensemble de Madame Vesque et de votre charmante famille que nons aimons de tout notre cœur. Vous savez que je suis le chevalier déclaré de mademoiselle Félicie, donc je vous prie de me mettre à ses pieds très humblement.

Si vous pouvez voir Fischhof, vous m'obligerez de lui dire qu'il recevra dans peu une partition que je lui dois (la grande de la fantastique) et dont l'envoi est encore retardé de quelques jours par l'imprimeur.

Adieu, mon cher ami, quand vous pourrez, écrivez-moi une lettre un peu plus longue que la dernière et donnez-moi des nouvelles de nos meilleurs amis de Vienne, de Becher surtout, de Fischhof et du bon Lannoy. J'ai reçu dernièrement une lettre de Becher, mais il ne me dit rien de ce qui se passe musicalement à Vienne. Peut-être ne s'y passe-t-il rien. Ici nous avons des successions de mauvaises pièces, saupoudrées de mauvaises mélodies, accompagnées d'un mauvais orchestre, chantées par de mauvais chanteurs, écoutées par un mauvais public qui fort heureusement ne les écoute pas deux fois et les oublie au plus vite.

Adieu, encore une fois.

Votre tout dévoué de corps et d'âme

H. Berlioz.

P. S. — Soyez assez bon pour me rappeler au souvenir de M. votre frère.

Londres, 27 novembre 1847.

Mon cher ami,

Je profite d'un instant de liberté que je ne retrouverai pas aisément pour répondre à votre charmante lettre. Je suis installé à Londres depuis trois semaines, et je vais y diriger l'orchestre du Grand Opéra anglais dont l'ouverture est fixée au 6 du mois prochain. Je suis également engagé par le directeur de ce théâtre pour donner quatre concerts composés exclusivement de mes ouvrages. Vous voyez que je dois être fort occupé et préoccupé. Je suis heureux qu'il en soit ainsi, car je mourrais d'ennui sans cela, dans cette Babylone qui m'est encore inconnue et où je suis seul. J'y ai pourtant éprouvé une grande émotion musicale en entendant l' " Élie " de Mendelssohn. C'est admirablement grand et beau. Nous

avons tous ressenti bien vivement la perte de cet éminent artiste (1); c'est un rude coup que la mort a frappé sur notre art. J'apprends que vous montez à Vienne son dernier ouvrage pour le concert annuel du Manège; je crois que vous l'admirerez autant que moi. Car, si je ne me trompe, nous avons tous les deux une manière de sentir la musique assez peu dissemblable. Madame Barth-Hasselt (2) m'avait écrit à Paris avant mon départ; je lui ai répondu d'ici en lui envoyant les propositions du directeur de Drurylane pour venir chanter ici l'opéra anglais, je n'ai point encore eu de ses nouvelles. Si vous pouvez en avoir, veuillez me les transmettre.

Soyez assez bon pour vous informer aussi auprès de Staudigl de ses intentions, et savoir si nous pouvons toujours compter sur lui. Il a promis de venir pour cette saison, on l'attend tous les jours et il n'arrive pas! Cela est d'autant plus grave pour l'opéra anglais que Pischek, désolé de la perte de sa femme, a écrit qu'il ne fallait pas compter sur lui cette année.

Pardonnez-moi de vous ennuyer ainsi de toutes ces affaires dramatiques, je compte sur votre indulgente amitié. Vous me parlez de *Faust*; il nous serait bien difficile pour ne pas dire impossible de le monter à Vienne faute d'un ténor.

Nous ne pourrions avoir Erl, et si nous en disposions, je n'en voudrais pas. Nous allons monter cet ouvrage ici. Peut-être irai-je à Prague après la saison de Londres. Je pourrais y donner *Faust* sans difficulté, le théâtre possédant ce qu'il me faut (à peu près) pour les rôles. Il y aurait seulement le chœur à renforcer. En ce cas, nous nous verrons je l'espère.

Adieu, adieu, mille amitiés à toute votre famille et pour vous mes sentiments les plus dévoués.

Votre affectionné

Harley Street, 76. H. Berlioz.

Paris (rue de Boursault, 19)

Mon cher ami, 31 mars 1851.

Je vous remercie mille et mille fois de votre souvenir et de la bonne idée que vous avez eue de m'envoyer votre nouvel ouvrage. Je l'ai déjà lu avidement et bien goûté dans la composition purement musicale. Mal-

---

(1) Mendelssohn était mort le 4 novembre.

(2) Wilhelmine Van Hasselt, née à Amsterdam le 15 juillet 1813; cantatrice célèbre en Allemagne.

heureusement mon ignorance de la langue m'empêche d'apprécier le mérite d'expression qui, je n'en doute pas, existe en outre dans vos mélodies et de saisir le lien étroit qui les unit à la poésie.

J'irai voir ce pauvre Heine (1) un de ces jours, persuadé qu'il apprendra avec plaisir que vous ayez publié une telle collection sans négliger, comme tant d'autres l'on fait, d'y mettre son nom. Il est toujours à demi-mort et toujours aussi vivant par la tête. Il a l'air d'être à la fenêtre de sa tombe pour regarder encore ce monde dont il ne fait plus partie et se moquer de lui.

Dans l'une des dernières visites que je lui ai faites, en m'entendant annoncer, il me cria de son lit cette triste et charmante épigramme: " Quoi! Berlioz, vous ne m'avez donc pas oublié! toujours original! ".

Hélas! oui, c'est une grande originalité dans cet affreux Paris, de ne pas oublier les absents, les demi-morts et les morts! Ne doutez pas, mon cher de Vesque, que je possède au moins celle-là. Je pense bien souvent à vous, et toutes les marques d'affection que vous m'avez données pendant mon séjour à Vienne, me sont présentes et chères comme si je les eusse reçues hier.

Mais quelle vie que la mienne ici! Quel incessant tourbillon! jamais un instant de loisir, de calme rêverie; toujours courir, ou travailler à la hâte; toujours vibrer, toujours bourdonner, toujours contenir des indignations bouillonnantes; chaque matin, après quelques heures d'un sommeil plus ou moins inquiet, rentrer dans ce monde froidement agité, en frémissant comme un fer rouge qu'on plonge dans l'eau; et toujours trébucher en marchant sur des serpens et des crapauds!... Oh! si j'étais libre, libre par la moindre aisance, avec quel bonheur j'irais demain m'embarquer pour Palma ou Ténériffe, pour y dormir au doux soleil de ces îles fortunées et parmi ces bonnes gens qui les habitent, insoucieux de la fièvre de l'art!... Oh la mer! la mer! l'espace libre! la grande lumière! la chaleur! la puissante végétation tropicale! le silence... la vie animale!

Pardon, mon cher ami, de me laisser aller à cette sotte apostrophe; je suis vraiment malade, vous le voyez.

Rappelez-moi au souvenir de votre charmante famille, à celui de Madame de Vesque et de votre frère, et croyez-moi toujours

Votre bien dévoué et affectionné

HECTOR BERLIOZ.

---

(1) Henri Heine.

***

A Alphonse Royer, Directeur de l'Opéra (1861).

Mon cher Royer,

Je n'ai pas fait (à Mme Viardot) la visite dont nous avions parlé, parce qu'en y réfléchissant il m'a semblé qu'elle pourrait avoir un caractère blessant pour (la susceptibilité) de l'artiste et produire en conséquence l'effet contraire de celui que nous espérions. La fidélité absolue d'interprétation pour les opéras de Gluck est aussi nécessaire que pour (celles) des œuvres des grands poëtes dramatiques, et il est aussi révoltant et insensé de dénaturer ses mélodies et ses récitatifs en y ajoutant des notes et en en changeant les cadences finales, qu'il le serait d'ajouter des notes et de changer des rimes dans les vers de Corneille. Les artistes *(chanteurs)* qui possèdent (*d'une soumission ont*) le vrai sens moral de l'art et dont le respect (*est*) sincère (*autant que*) pour les (*grandes*) œuvres des grands maîtres, prouve qu'ils (les) comprennent et (les) sentent (*profondément*) sont les seuls à qui l'on puisse donner utilement des conseils. Pour les autres, malgré le désir qu'ils pourraient avoir de tenir compte de certaines opinions, leur(s) instinct(s) vulgaire(s) de vocaliste(s) l'emporteront toujours.

Je vous remercie de votre (nouvelle) proposition de diriger (moi-même) les études d'*Alceste*, et de l'offre généreuse qui l'accompagne; mais dans l'état des choses et en considérant en outre les ravages qui vont être faits avec les transpositions et les coupures dans cette admirable partition, je dois persister dans ma première résolution et m'abstenir complètement.

Votre tout dévoué
Hector Berlioz.

31 mars (1).

---

(1) Cette lettre, écrite sur deux pages, sauf les trois dernières lignes, est d'une écriture nerveuse, tremblée, visiblement fatiguée; elle est en outre pleine de ratures, que la copie ci-dessus a permis de reproduire en partie. Les mots entre parenthèses correspondent aux mots du manuscrit corrigés ou ajoutés; ceux en *italiques*, aux mots supprimés. Elle a trait aux représentations d'*Alceste* qui eurent lieu à l'Opéra, avec Mme Viardot comme principale interprète, à partir du 21 octobre 1861.

(Bibliothèque de Grenoble, *Autographes*, n° 907).

***

Lettre sur la mort d'Ortigue.

Cinq ans plus tard, après la mort de son vieil ami Joseph d'Ortigue (le 20 novembre), Berlioz adressait ce billet à une dame Moët, qui lui avait sans doute prié de recommander un candidat au feuilleton musical du *Journal des Débats* (M. Ernest Reger venait d'être nommé):

Madame Moët
40, rue du Bac
Paris.

28 nov:
1866

Madame,

Le successeur de d'Ortigue était déjà désigné avant que le pauvre mort fût déposé dans sa bierre *(sic)*. Au reste je n'avais aucune autorité et l'on s'est bien gardé de me consulter.

Je ne connais qu'une petite biographie à peu près exacte, celle du Panthéon littéraire; mais je ne sais où se trouve le volume et je ne l'ai pas.

Recevez, je vous prie, l'expression
de mon respect.

Votre tout dévoué
H. Berlioz (1).

A ces lettres de provenances et de destinations diverses, joignons quelques fragments notables, recueillis grâce à l'obligeance de M. Noël Charavay, l'expert parisien, qui a bien voulu me laisser feuilleter ses catalogues si riches en documents anciens et modernes.

Voici d'abord une lettre du docteur Berlioz, le père d'Hector. Elle est écrite de La Côte-Saint-André, pays natal du maître, vraisemblablement en 1830, époque à laquelle il venait d'obtenir le prix de Rome. Le père de Berlioz remercie Lesueur des leçons données à son fils:

Si mon fils — ajoute-t-il — atteint à quelque célébrité, déjà il se trouve sur le seuil du temple de la gloire et de la fortune; c'est à vos conseils affectueux, c'est à vos savantes leçons, c'est à vous, son maître et son ami, qu'il le doit.

(1) Autographe en ma possession.

Rapprochons-en le début d'une lettre à Victor Hugo, écrite de Rome par Berlioz, après une lecture de *Notre-Dame de Paris*, qui l'avait enthousiasmé :

Rome, 10 décembre 1831.

Oh! vous êtes un génie, un être puissant, un colosse à la fois tendre, impitoyable, élégant, monstrueux, rauque, mélodieux, volcanique, caressant et méprisant. Cette dernière qualité du génie est certainement la plus rare; ni Shakespeare, ni Molière ne l'ont eue. Beethoven seul parmi les *grands* a mesuré juste la hauteur des insectes humains qui l'entouraient, et avec lui je ne vois que vous.

« En termes exaltés, il peint l'ennui d'être exilé à Rome et l'effet qu'a produit sur lui la lecture de *Notre-Dame de Paris*. Il voudrait le voir, lui demander un livret d'opéra, mais il craint qu'il n'ait pas les mêmes goûts que lui en musique, car il croit savoir que *le gros homme gai* (Rossini) va mettre *Notre-Dame de Paris* en musique: « Il est bien gai, le gros homme, il est vrai que « Weber est mort » (1).

De six années postérieur est le fragment suivant, relatif à la remise du *Requiem* (2): De « Paris, 27 juillet », il informe le poète Brizeux que le ministre a, *pour raison politique*, interdit l'exécution de cet ouvrage:

On m'a interrompu au milieu de mes répétitions. C'est infâme!

Deux billets à Jules Janin datent de 1839. Dans l'un, du 16 janvier, Berlioz lui mande la mort de son jeune frère, Prosper:

Je suis bien triste aujourd'hui; je viens de perdre mon frère, un pauvre garçon de dix-neuf ans, que j'aimais.

Par l'autre, il remercie Janin d'un feuilleton récent des *Débats*, écrit à la suite de la première audition de *Roméo et Juliette* que Berlioz avait pu composer, on le sait, grâce au cadeau royal de 20.000 francs que lui avait fait Paganini:

Je ne suis plus ou pas encore à l'âge où l'on pleure volontiers d'attendrissement, mais votre apostrophe à Paganini m'a fait fondre en larmes.

---

(1) L'original de cette lettre appartient à Mr. Ch. Malherbe.

(2) Voir plus haut les lettres relatives au *Requiem*.

L'année suivante, après avoir assisté à une représentation de *Fernand Cortez*, que l'Opéra avait repris, pour bien peu de temps d'ailleurs, Berlioz écrivait au maître pour lequel il avait une admiration aussi profonde que pour Gluck :

Paris, 27 août 1840.

..... Tout brisé encore par la terrible scène de *la Révolte*, je viens vous crier: Gloire! gloire! gloire et respect à l'homme dont la pensée puissante, échauffée par son cœur, a créé cette scène immortelle!! Jamais, dans aucune production de l'art, l'indignation sut-elle emprunter à la nature de pareils accens? Jamais enthousiaste guerrier fut-il plus brûlant et plus poétique? A-t-on quelque part montré sous un pareil jour, peint avec de telles couleurs l'audace et la volonté, ces fières filles du génie? Non, et personne ne le croit. C'est vrai, c'est fort, c'est beau, c'est sublime!!

Au docteur Burke, un de ses amis de Dresde, il écrit, de « Paris, 14 septembre 1843 », qu'il voudrait bien retourner en Allemagne, mais il est retenu à Paris par mille liens imperceptibles, comme Gulliver à Lilliput :

Je souffre par défaut d'air et d'espace — ajoute-t-il, — et je ne puis moi-même composer!.... Non, quelque étrange que cela paraisse, il est trop vrai que je n'ai pas le temps d'être musicien; il faut gaspiller toutes mes heures et travailler pour vivre, parce que la musique ne rapporte rien que longtemps après qu'elle est faite.....

Pour terminer cette énumération trop fragmentaire de lettres dispersées aujourd'hui un peu partout, je citerai celles relatives au festival auquel Berlioz prit part, à Strasbourg, en 1863. Dans la première, adressée à la Municipalité de cette ville, il déclinait l'invitation qui lui était faite d'assister au festival. Il parlait en termes élogieux de la musique sous l'influence de laquelle l'âme s'élève et les idées s'agrandissent :

Voyez aujourd'hui la France et l'Allemagne se mêler dans l'amour de l'art et ce noble amour fera pour leur union complète bien plus que ce pont merveilleux du Rhin et toutes les voies de rapide communication établies entre les deux pays (1).

---

(1) L'original de cette lettre appartient à Mr. Ch. Malherbe.

Belles paroles qui devaient recevoir, bien peu d'années plus tard, un si cruel démenti !

Mais Berlioz se ravisa, il partit diriger dans la capitale de l'Alsace une audition grandiose de *l'Enfance du Christ*, qui était inscrite au programme du festival du Bas-Rhin du 22 juin. De retour à Paris, il écrivait à M. Brodorotti :

L'effet a été immense. Maintenant je suis occupé à la double étude de mon grand opéra *les Troyens,* qui sera donné au Théâtre-Lyrique vers la fin de novembre, et du petit opéra *Béatrice* que nous remontons pour Bade, où on l'entendra le 8 et le 10 août.

J.-G. Prod'homme.

La lirica musicale di Pietro Metastasio.

I.

Il *Petit de Juleville* comincia così il suo capitolo sulla lirica francese del secolo XVIII: « Jamais on n'écrivit plus de vers en France, jamais on ne fut moins poète » (1), e noi potremmo ripetere le sue parole per la lirica nostra di quel periodo.

Quando infatti alla poesia gonfia e pretensiosa del seicento, che, per riuscire originale e nuova, era caduta nel barocchismo e nell'assurdo, successe l'Arcadia, che intese d'essere e fu reazione all'arte del periodo precedente, per una legge che non si smentisce quasi mai, si cadde nell'eccesso opposto. Si volle essere semplici, spontanei, e non si riuscì in generale che vuoti. Per maggior danno, con l'entusiasmo che le riforme portano sempre seco, i seguaci della nuova scuola furono numerosissimi; in breve non si poterono più contare, e chiunque, per nascita, per censo, per coltura, poteva sperare d'essere ascritto a qualche *serbatoio,* s'ingegnò di entrarvi al più presto, per avere anch'egli la sua parte di merito nella grande riforma, che si tentava e che avrebbe dovuto dare un indirizzo nuovo e glorioso all'arte italiana. Forse questo straordinario movimento era effetto, oltre che d'un entusiasmo spiegabilissimo per la novità, di quella manìa di rinnovamento, che nel secolo XVIII si manifestò in tutti i campi dello scibile e fu propria non solo delle arti, ma delle scienze. Anche oggi agli studiosi di questo caratteristico periodo

---

(1) Vedi *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* Vol. VI, Cap. XII, pag. 636. Paris, Armand Colin e Cie.

della vita intellettuale italiana è oggetto di stupore e di ammirazione lo straordinario fermento che agitò allora, sotto una calma apparente, le menti dei dotti e dei letterati, e noi restiamo meravigliati dinanzi ad uomini come il Vico, come il Gravina, che potevano muovere i più gravi problemi di sociologia e di estetica mantenendosi così freddi, che potevano mettersi in lotta con la loro società, continuando a viverci in mezzo, quasi inconsci della potenza distruttrice e rinnovatrice dell'opera loro, inconsci delle conseguenze, che presto o tardi le loro dottrine avrebbero potuto portare.

Per uno strano fenomeno però, mentre nel campo scientifico questo moto latente ma profondo si manifestò e produsse i suoi effetti, nel campo artistico, ove pareva che la coscienza di rinnovare fosse più profonda e più universale, tutti gli sforzi riuscirono vani.

In arte infatti dissero tutti concordemente: « torniamo alla natura » e fecero del loro meglio per tornarvi, ma i tempi di Teocrito e di Virgilio erano troppo lontani; non si sapeva nemmeno più ricostruirli, e quella resurrezione del passato che, in altro senso, due secoli prima era stata possibile agli innamorati dell'arte antica, non lo era più ai nostri padri del settecento, troppo oramai dissimili da quelli gloriosi del Rinascimento, e viventi di una vita, la quale non aveva più nulla di comune con quella, che aveva potuto risuscitare i classici.

Del resto quel sentimento della natura che, presso gli antichi, aveva potuto dare la calma e serena poesia delle egloghe, per l'indole stessa del nostro popolo e della nostra civiltà, tese, tra noi, a manifestarsi meno plasticamente e divenne a dirittura un'aspirazione vaga, inquieta e, per ciò stesso, malata nei poeti delle età di decadenza. Il settecento, che della decadenza portava purtroppo tutti i segni, tornò quindi sì alla poesia semplice, riflesso di quel mondo ideale, di quella vita idillica, personificata nella vita d'Arcadia; ma non fu capace di astrarre completamente dalla realtà contemporanea. I poeti non seppero formarsi un'anima, che fosse veramente in armonia con quelle aspirazioni, e si ebbe il vuoto e ridicolo mondo dei pastori in parrucca bianca e tricorno e delle pastorelle coi nèi e il guardinfante. Esso non fu però soltanto nostro, perchè il Bernis e il Delille in Francia, il Jacobi, il Gellert e il Gesuer in Germania stanno a mostrare che il gusto delle pastorellerie dilagava in

maggiore o minor misura anche fuori d'Italia, e che la malattia non aveva colpito noi soli.

La riforma fu quindi più esteriore che sostanziale, e se si toglie la forma più semplice e limpida data ai concetti, per il contenuto si continuò a fantasticare e sognare, come in fondo aveva fatto il seicento.

Una poesia che si proponeva dunque di rendere queste aspirazioni e di esprimere questo stato di cose, non poteva essere una grande poesia; essa doveva necessariamente risentirsi di tutto il falso che c'era nella sua condizione e riuscire nella sua convenzionalità vana e vuota; e fu vana e vuota tanto più, in quanto ebbe la sventura di diventare il patrimonio di tutti. Chi non poteva scrivere versi se li faceva scrivere, disse il De-Marchi (1), e non ci fu abate, non ci fu cavaliere, non damina che non rendesse il proprio tributo alla manìa del momento e non buttasse giù il suo sonetto per qualche adunanza d'Arcadia. Questo fu, a parer mio, il male maggiore, e quelle tendenze artistiche che, documenti di una reale aspirazione delle anime, avrebbero potuto dare il loro buon frutto in uno spirito geniale di poeta, rovinarono miseramente tra la manìa versaiola. Chè se anche in mezzo a quella miseria non erano mancate tempre d'artisti superiori al volgo dei pastorelli belanti per le « colonie » d'Italia, il *poeta*, che sapesse incarnare il momento storico in un'opera d'arte duratura, non era ancora comparso prima del Metastasio.

Quando il giovane discepolo del Gravina apparve sulla scena artistica italiana, queste condizioni avevano già prodotto i loro tristi effetti e chissà quante volte il poeta ne dovette subire le conseguenze nelle adunanze pesanti, ascoltando e, pur troppo, recitando versi (2).

---

(1) Vedi Emilio De Marchi, *Lettere e letterati italiani del secolo XVIII.* Lezioni fatte al Circolo Filologico milanese. Milano, 1882, Domenico Briola.

(2) In una lettera al marchese Algarotti il Metastasio ha parole, che ci permettono d'indovinare quanto largamente egli dovesse pagare il proprio tributo alla moda versaiola, nella sua giovinezza. Egli scrive infatti a proposito dell'improvvisazione, altra piaga di quella società: « Questo mestiere mi divenne grave e dannoso; grave, perchè forzato dalle continue autorevoli richieste, mi conveniva correre quasi tutti i dì, e talora due volte nel giorno stesso, ora ad appagare il capriccio d'una dama, ora a soddisfar la curiosità d'un illustre idiota, ora a servir di riempitura al vuoto di qualche sublime adunanza, perdendo così miseramente la maggior parte del tempo necessario agli studii miei; dannoso, perchè la mia debole, fin d'allora, e incerta salute se ne risentiva visibilmente ».

A poco a poco però, per la sua felice tempra d'artista, e per le condizioni stesse della sua vita, egli potè sbarazzarsi da tutto quello che gli inceppava la via e, libero e solo, studiare e penetrare finalmente la vita contemporanea in quello che essa aveva di più intimo e di più profondo, e comprenderne i bisogni. Tutte le tendenze di quel mondo, che si aggirava a tentoni in cerca dell'ideale sognato, egli le fece sue con la potenza rinnovatrice e creatrice del genio; tutto quel po' di buono, che la società offriva ancora, lo colse; irrobustì l'ingegno con gli studii, affinò l'anima e la mente con l'osservazione e fu *poeta*.

Lo studio sopratutto della musica gli rivelò il vero cammino da seguire e la vera, la sola arte possibile ai suoi giorni. Infatti non soltanto la mancanza di alti e grandi ideali aveva recato nocumento alla poesia, rendendola leggera e vana, ma l'impotenza anche a ricostruire la vita pastorale con vivacità e freschezza aveva fatto sì che l'idillio diventasse, come notò il De Sanctis, « una pura effusione musicale » e che tutto questo bisogno morboso di pace e di serenità si riducesse a rendere formalmente sì fatto sogno con una poesia dai suoni teneri e dolci, dalle armonie facili e piane.

« Lorsque l'enthousiasme seul ne dicte plus le vers, il faut que l'esprit se trouve satisfait aussi bien que l'imagination » scrisse con profonde parole il Sismondi (1) e a soddisfare lo spirito, a vellicarlo, si cercò e si volle una lirica, che fosse una melodia, che, almeno nella sua forma esteriore, desse un'impressione di riposo molle, che, nell'armonia facile delle strofette, cullasse l'anima insieme e l'udito. L'ideale di quest'arte fu dunque la forma melodiosa, una poesia cui non mancasse per essere musica che il rivestimento esteriore delle note, già preparate e suggerite dal ritmo dei versi, dalla musicalità del periodo e persino delle singole parole. Il Metastasio raggiunse questo ideale e la musica venne anch'essa ad offrire la propria collaborazione per l'opera più grande del settecento: il connubio da tanto sospirato delle due arti sorelle.

---

(1) J. C. L. Sismonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, Tomi 4. Paris, 1829. Treuttel et Würtz.

II.

Alla fine del secolo XVI, in cui la musica aveva signoreggiato dispoticamente nel madrigale così, da piegare e torcere la poesia a tutte le sue esigenze (1), si sentì finalmente il bisogno d'una riforma del canto, che riuscisse a infondere nel madrigale maggior calore d'espressione e a fargli assumere « un carattere sentimentale e vezzeggiante nella melodia », e il canto polifonico venne allora naturalmente sostituito dal canto monodico, e al madrigale a più voci successe di necessità la canzone ad una voce, in cui il motivo libero ed agile scorreva con una grazia ed una vivacità assai maggiori e il sentimento trovava uno sfogo più naturale e più spontaneo. La riforma doveva essere veramente necessaria e documento di un reale bisogno artistico, perchè essa si propagò con una rapidità prodigiosa, divenne comune anche fuori d'Italia e fu accettata in Ispagna, in Francia, in Inghilterra, in Germania. Era « il prodotto della Rinascenza musicale, che seguì, dopo circa un secolo, il rinascimento dell'antichità in tutte le altre arti » e che sostituì « alle arti dedalee dei madrigalisti e dei mottettisti l'aria ed il recitativo » (2).

Con la canzone ad una voce ci si avvicinava anche ad una più perfetta unione della musica con la poesia, perchè il senso del componimento letterario, la misura, gli accenti del verso, le parole, che venivano tutti, nel madrigale, sottoposti alle esigenze del periodo musicale e piegati per questo fino a perdere il loro valore e a scomparire nel trionfo della nota, furono rispettati rigorosamente nella canzone ad una voce, pur senza che la musica perdesse il suo valore assoluto ed indipendente.

---

(1) Vedi Luigi Torchi, *Canzoni ed arie italiane ad una voce nel sec. XVII*, nella *Rivista musicale italiana*, Anno 1°, fasc. 4°, pag. 582: « In quanto alla musica (del madrigale) una modulazione casuistica reggeva la composizione, i motivi erano trovati liberamente o presi da canzoni popolari; sotto il peso del contrappunto essi trovavansi coinvolti in ritmi strani e contrastanti in sincopati intollerabili e in combinazioni armoniche e ritmiche delicate e difficili; in mezzo a passi fugati che rapidamente si alternavano, i motivi melodici si confondevano o perdevano affatto »; e più in là a pag. 600: « colla forma del madrigale, vigeva, come principio dell'arte, che il periodo musicale fosse indipendente dal senso delle parole ».

(2) Vedi L. Torchi, *Opera citata*, p. 586.

Però se tutti sono concordemente uniti nell'ammettere che al secolo XVII spetti il merito di questa creazione geniale del canto monodico, o meglio di questo geniale ritorno all'antico, non tutti sono altrettanto concordi nel determinare l'importanza che esso assume nel 600; anzi tra gli studiosi di questo periodo noi abbiamo, sulla questione, le opinioni più disparate. Mentre da un lato, per esempio, secondo la Vernon Lee, il secolo XVII non rappresenta il culmine della perfezione musicale, ma è per la musica « quello che era stato il XV per la pittura: il secolo dell'innovazione, dell'inesperienza, della grazia timida, degli arditi tentativi, il predecessore della perfezione » (1); secondo il Torchi, con le canzoni ad una voce da un lato e col melodramma del Monteverde dall'altro, il canto monodico raggiunge nel 600 la sua più alta espressione. Questa disparità nel giudicare lo stesso periodo, porta necessariamente dis parità nel giudicare il periodo che lo segue immediatamente: il settecento. Così, mentre, per l'una, nel principio del secolo XVIII « la musica non aveva passato, ma solo un ricco presente e un dovizioso futuro », per l'altro, dopo il seicento la musica non sa più ritornare alle « impressioni di giovinezza », anzi si rimpingua e raggrinzisce « con le artefatte, stanche e decrepite melodie del XVIII secolo ».

Per quanto a me manchi ora l'opportunità di discutere uno ad uno gli argomenti su cui basa la controversia, pure, per quello che ho veduto e studiato intorno a questa dibattuta questione, mi pare che si possa, anche tra pareri così divergenti, trovare un termine di conciliazione.

Nessuno può certo negare che nel secolo XVII la musica avesse un periodo di splendore; sono concordi nell'ammetterlo tutti gli storici e i critici musicali, e la Vernon Lee trascurò troppo questo splendore, forse perchè l'entusiasmo, che la trascinava verso la musica del settecento e i suoi grandi rappresentanti, la rese un po' sorda davanti a quelle grandi manifestazioni precedenti, e la sua ammirazione concentrata così intensamente sopra un punto solo, non seppe scorgere altro prima di quello. Se la storia della musica in quel tempo non avesse che il nome del Monteverde, esso basterebbe solo a darle una grandezza imperitura. È pure universalmente am-

(1) Vedi Vernon Lee, *Il settecento in Italia*, Milano, 1882, Dumolard.

messo che, dopo questo periodo di gloria incontrastata, la musica decade. Il cattivo gusto del pubblico, la piccina vanità degli artisti, che si preoccupavano dell'effetto sopra tutto e cercavano nell'arte la soddisfazione personale, la debolezza dei compositori, che volevano accontentare gli uni e gli altri, e gli accontentavano anche a scapito dell'arte; tutto indebolì la mirabile compagine, così studiosamente innalzata, e ne scosse le basi. Ma mi sembra anche innegabile che nel settecento si tentò di porre un argine al cattivo gusto dilagante e di ricondurre la musica alla sua eleganza e semplicità, ridonandole quello che essa aveva perduto, e rendendo più rigoroso ancora quel rispetto alla poesia, che con lo scadere della forma musicale era venuto meno di nuovo. Fu l'eccesso stesso che generò necessariamente la reazione, e quando la moda delle arie di bravura (tanto condannata dagli artisti veri), che i cantanti avevano introdotta, a far meglio valere la forza delle loro voci, raggiunse l'abuso e divenne un ridicolo e, per l'arte, irriverente gioco di sciocche ambizioni, il buon senso stesso del popolo si sollevò contro questa follìa vanitosa e non mancarono qua e là voci interpreti del malcontento. I satirici per i primi colsero queste voci e Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla moda* sferzò vigorosamente, con l'ironia più sottile e pungente, il pubblico, gli autori e gli attori.

La riforma divenne quindi un bisogno e, come un rinnovamento era cominciato nel campo letterario per il melodramma con lo Zeno, dopo l'esempio datone in Francia dal Quinault, si attendeva anche nel campo musicale un artista a fare altrettanto; ma qui il compositore aveva bisogno del poeta: d'un poeta che avesse non solo coscienza della propria dignità di scrittore, ma coscienza della propria arte e del fine a cui quest'arte era indirizzata; che fosse insomma anche un po' musico. L'intuito felice della Romanina scoprì questo poeta, ne compì l'educazione artistica ed ella ebbe il vanto d'avere cooperato così a quella grande opera, tanto desiderata ed invocata, che fuse in una sola meravigliosa armonia la parola e la nota.

L'educazione musicale fu per il Metastasio quello che è per il quadro l'ultimo tocco maestro dell'artista. A quel senso innato dell'armonia, che gli faceva cogliere nei versi anche le dissonanze più lievi e i difetti meno percettibili, questo studio aggiunse uno squisito sentimento della musicalità e una conoscenza perfetta delle esi-

genze e delle leggi, cui deve sottostare la poesia, quando essa sia scritta per essere musicata. Se la natura lo aveva già mirabilmente disposto a ciò, egli con l'acquistare coscienza sicura di quello che era prima in lui una felice intuizione, ebbe l'ingegno più pronto e più obbediente ai freni dell'arte, e la mente meglio disposta a comprenderli. Fu detto che il poeta, per riuscire a scrivere della buona poesia per musica, deve, mentre compone, immaginare da sè e sentire quasi, per una geniale divinazione, la melodia di cui andranno rivestite le sue parole (1); io credo che questo nessuno lo potesse più del Metastasio, dopo che egli, alla scuola del Porpora, ebbe compiuta la propria coltura musicale: del Metastasio, che componeva i suoi drammi tenendo realmente una mano sui tasti del cembalo, e che scriveva molte volte da sè la musica per i proprî componimenti lirici (2).

Del resto, che non aveva studiato superficialmente la musica, basterebbe a dimostrarlo la lettera che, non più giovane, egli scriveva all'Hasse, quando il grande compositore tedesco si preparava a musicare il suo *Attilio Regolo*. Essa è infatti tutta un documento della

---

(1) Marmontel, *Opere*, Tomo 4°, *Elementi di letteratura*, pag. 85: « Un talent sans lequel il est impossible de bien écrire dans ce genre (l'aria) c'est le pressentiment du chant, c'est-à-dire du caractère que l'air doit avoir, de l'étendue qu'il demande, et du mouvement qui lui est propre..... Métastase a disposé les phrases, les repos, les nombres, et toutes les parties de l'air, comme s'il l'eût chanté lui-même: tous les musiciens se sont donnés à lui ».

(2) Vedi la lettera del 15 aprile 1750 da Vienna alla principessa di Belmonte: « Eccole la musica del nostro Caffarello sopra la mia *Partenza di Nice*. La vegga, la canti, la consideri e l'ammiri. Egli ha conosciuto i difetti *della mia musica*, ha avuto compassione delle parole, e le ha rivestite di migliore stoffa e le ha presentate in abito più decente nel partir da questa Corte... Se V. E. vuol conoscere il merito di questa musica, canti con essa più di una strofa della mia canzone ».

E l'altra dello stesso anno alla stessa principessa di Belmonte (*Nuova Antologia*, Vol. LXXVII. C. A. Traversi, *Lettere inedite di Pietro Metastasio*):

« Sa già V. E. ch'io non so scriver cosa ch'abbia ad esser cantata, senza (o bene o male) imaginarne la musica. Questa che le trasmetto è stata scritta su la musica che l'accompagna. È musica per verità semplicissima; ma pure quando si voglia cantare con quella tenera espressione che io ci suppongo, vi si troverà tutto quello che bisogna per secondare le parole. E tutto quello che vi si aggiungerà di più ricercato potrà forse produrre maggior applauso al musico, produrrà certamente minor vantaggio all'amante ». Vienna, 21 febbraio 1750.

importanza che il Metastasio dava nell' opera sua alla musica, e testimonia fino a qual punto, nella composizione d' un dramma, egli fosse preoccupato da essa. Le indicazioni intorno al carattere dei personaggi, ai sentimenti che li agitano nei diversi momenti del dramma, la cura scrupolosa di notare tutti i chiaroscuri e le sfumature dell' azione, e i rispettivi consigli intorno alla musica, che gli sembrava più atta a colorire questi stati d' animo e questi passaggi, sono notevolissimi e capaci, meglio di qualunque altra cosa, di rappresentarci il fine intuito artistico del poeta, e la sua conoscenza del campo musicale (1).

Con queste straordinarie qualità, si capisce subito come egli cooperasse attivamente alla riforma dello stile lirico, e vi riuscisse in modo tanto felice.

I compositori, abituati fino allora a lavorare sopra componimenti scritti senza alcun riguardo alle esigenze musicali, e soliti quindi a fare strazio dell'opera poetica, allungando, accorciando, mutando secondo tornava loro comodo, si trovarono, per la prima volta, dinanzi ad un poeta, che, pur tenendo gran conto dell'opera loro, non abbassava la propria, che non permetteva fosse mutato o sforzato nessuno di quei versi, di cui egli aveva già studiato la possibile forma melodica; e ne ebbero rispetto. D'altra parte la grazia singolare di quella lirica semplice, limpida, il calore di quella poesia, l'armonia meravigliosa di quei versi frenarono le stravaganze degli autori, ne animarono l'ingegno, ne stimolarono il genio e divennero gli ispiratori più efficaci della grande musica di Caldara, di Vinci, di Leo, delle sentimentali e appassionate melodie del Pergolese. In questo sono d'accordo tanto i critici contemporanei al poeta, come l'Arteaga, quanto i moderni, come la Vernon Lee e l'Arcari nel campo letterario, e il Galli nel campo musicale (2).

Il fermento musicale divenne allora prodigioso: il Torchi stesso,

---

(1) Vedi *Opere postume*. Raccolta d'Ayala, Tomo I, pag. 320.

(2) Amintore Galli dice infatti a questo proposito nel suo volume *L'estetica della musica* che quando Marcello scriveva il suo *Teatro alla moda* una riforma era oramai generalmente vagheggiata, che il Metastasio in qualche modo coi suoi drammi, veri lavori d'arte elaborati e studiati, vi contribuì ed ispirò i migliori compositori del tempo, non attuò però quella riforma interamente, perchè mosso dal falso concetto che la poesia deva signoreggiare la musica.

col suo disprezzo per il settecento, è costretto ad affermare che a questo secolo soltanto « doveva essere veramente riserbato di provare l'immensa forza d'espansione, che aveva in sè la musica italiana » (1), perchè nemmeno egli, per quanto mal prevenuto, potè sottrarsi all'ammirazione, che produce lo spettacolo veramente grandioso di quella intensa vita musicale, che agita nei primi decennî del 700 la nostra penisola. Noi aprendo oggi, a tanta distanza di tempo, e, peggio, a tanta distanza di vita, i vecchi diarii dei viaggiatori stranieri, rimaniamo stupiti allo spettacolo, che essi ci risuscitano dinanzi agli occhi, e sentiamo con quanta ragione il Metastasio scrivesse che la poesia esisteva ai suoi tempi solo in quanto la musica la abbelliva (2).

Avrebbe egli mai immaginato che sarebbe venuto un giorno — e non era tanto lontano — in cui un sovrano, presentando al suo poeta un rotolo di musica già bella e preparata, gli avrebbe detto: « e voi ora metteteci i versi » ?

III.

Questa riforma musicale, cui il Metastasio partecipò così largamente, credo abbia non poca importanza nello studio del nostro poeta, e che non lo si possa comprender bene nel suo aspetto di lirico, se non si tien conto di questo grande coefficiente della sua produzione. Dal momento che egli stesso non mandava mai in dono i suoi componimenti alle protettrici o agli amici senza unirvi la musica relativa, vuol dire che scompagnati da essa non gli apparivano compiuti.

---

(1) Vedi Torchi, *La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.* Torino, 1901, Bocca: « Ma al secolo XVIII doveva essere veramente riserbato di provare l'immensa forza d'espansione, che aveva in sè la musica italiana. E questo provò egli colla sua vita musicale fiorente e feconda. Da per tutto, in ogni classe di cittadini, la musica è in altissimo onore, i maestri sono eccellenti, eccellenti i virtuosi. Da per tutto un'animazione artistica non mai più vista, che proveniva dalla fecondità meravigliosa dei musicisti, dai concerti, dagli spettacoli teatrali, dai conservatorii di musica, istituti d'arte questi che, allora, avevano una significazione propria, universalmente riconosciuta, altamente italiana e tutto conservava ancora il proprio carattere ».

(2) In una lettera del '60 al conte Florio scriveva: « Da' primi anni che io mi trapiantai in questo terreno, fui convinto che la nostra poesia non vi alligna, se non se quanto la musica la condisce, o la rappresentazione l'interpreta ».

Dove però l'efficacia della musica riesce più visibile è nella forma metrica della lirica metastasiana. Se noi escludiamo infatti pochi saggi giovanili, che il poeta scrisse quando ancora non pensava nè poteva pensare a porsi sul cammino glorioso apertogli poi intero dalla Romanina, e qualche componimento d'occasione degli anni tardi, tutta la sua produzione, canzonette, cantate, arie, è determinata metricamente dalla musica. Se la distinzione quindi tra la poesia scritta per essere musicata e l'altra, potrebbe sembrare troppo debole parlando del contenuto, credo che essa non sia priva di fondamento, ma costituisca anzi un saldo punto d'appoggio, se noi la applichiamo soltanto alla forma esteriore dei componimenti. Lasciamo quindi la metrica della produzione giovanile del nostro autore, per intrattenerci sulle tre principali forme, in cui si atteggiò la sua lirica.

Cominciamo dalla forma meno nuova e più nota; da quella che era consacrata già ai tempi del Metastasio da una lunghissima tradizione. *La canzonetta* infatti noi la troviamo con questo nome già nei poeti del duecento, tra i seguaci della scuola siciliana. Notar Jacopo da Lentino, per esempio, termina così un suo squisito componimento d'amore:

Canzonetta novella,
Va, canta nova cosa:
Levati lo mattino
Davanti a la più bella
Fiore d'ogni amorosa,
Bionda più ch'auro fino:
Lo vostro amor ch'è caro
Donatelo al Notaro
Ch'è nato da Lentino.

E un poeta in cui la lirica ha già un andamento popolareggiante, Odo delle Colonne, nel *Lamento della abbandonata* canta:

Va, canzonetta fina,
Al bene avventuroso:
Ferilo in la corina
S'el trovi disdegnoso.

Essa però in questa antichissima poesia nostra ha ancora un significato un po' diverso da quello che acquisterà poi, e più che alla forma metrica, la quale segue tutte le regole della canzone, deve il nome alla maggiore sua brevità e al contenuto, sempre più umile e modesto di quello della canzone. Essa continua anche dopo Dante nel quattrocento e nel cinquecento, benchè sempre meno usata,

quanto più tende a prevalere la poesia di intendimenti letterarii; e si arriva fino al Rinuccini prima di trovarla nella sua forma letteraria più moderna.

A questo proposito, io credo col Carducci — il quale ne parlò da par suo nella prefazione ai poeti lirici ed erotici del secolo XVIII — che questo primo apparire fra noi della canzonetta melica nel Rinuccini, ambasciatore alla corte francese, sia un chiaro segno dell'influsso, che la Pleiade dovette avere anche sulla nostra letteratura, e provi che il rifiorire di Anacreonte e dei metri brevi per opera del Ronsard e del Belleau non fu senza efficacia per noi (1). Infatti, come la canzone del 400 non aveva servito più ai musici delle corti cinquecentesche, il madrigale e la ballata erano oramai insufficienti alle nuove aspirazioni musicali, e l'ideale che si vagheggiava col canto monodico faceva sentire il bisogno della canzonetta, che rispondesse alla *chanson* francese. Il Rinuccini, dopo averne dato l'esempio egli medesimo nell'*Euridice*, spinse probabilmente il Chiabrera a tentare questa forma. E il poeta savonese, che tante e così efficaci innovazioni portò nella nostra metrica, non fu stimolato invano; con la sua arte meravigliosa di verseggiatore egli ebbe il merito di aver quasi creato questa forma, la quale, sorta per le esigenze della mu-

(1) Vedi Giosuè Carducci, *Prefazione ai poeti erotici e lirici del sec. XVIII:* « Non vorrei già negare al 500 qualche raro saggio melico arieggiante alla canzonetta, ma rimarrà pur vero che questa nella sua forma letteraria cominciò ad apparire fra le rime di Ottavio Rinuccini, e specialmente per entro i suoi drammi. Ora da Caterina a Maria de' Medici si sa che tra Francia e Italia ci fu per lo scambio letterario quasi un trattato di commercio, essendo nostri consoli a Parigi sotto Francesco I ed Enrico II, l'Alamanni, Bartolomeo del Bene sotto Carlo IX ed Enrico III, e infine Ottavio Rinuccini nel regno del 1° Borbone e della bella Maria. Importammo da principio, e di molto, da ultimo esportammo qualcosa. Perocchè in quel mezzo Anacreonte, dissepolto da Arrigo Stefano (1554), aveva, con un tocco del suo ramo di giacinto, stimolato e sollecitato il passo troppo pesante della musa francese, l'avea, sventolando le molli ali della sua poesia, rinfrescata e ricreata dell'arrampicarsi affannoso per una ronchiosa versificazione. Il Ronsard, che salutò con tanto ardore lo scoprimento del vecchio di Teo, fu anche primo a tradurlo (1555); e gli tenne dietro Remy Belleau (1556), alla cui versione faceva gli onori della musica il Renvorsy (1559). E fu subito un germogliare di canzoni, nelle quali il liquore sottile della ionica delicatezza si mescolò per tal guisa alla natìa polpa gallese, e ne vennero frutti di strano e gradito sapore: e fu tale la sveltezza, la leggerezza, il soffio di quella piccola poesia, che la Francia per avventura non ha più avuto nulla di simile ».

sica, doveva poi esser tanto fortunata. Essa si muta infatti con lui in un componimento, che anche metricamente forma una parte a sè, con lui si sottrae alle regole della canzone, diviene più agile, più leggiera, con versi brevissimi e facili, con un'armonia più scorrevole e piana. Non istarò a notare qui la varietà straordinaria che essa assunse nelle sue « Rime », farei un lavoro già fatto dai trattatisti e che ciascuno può quindi trovare nei manuali di metrica (1), ma noterò invece che da allora in poi la canzonetta non fa che acquistare sempre maggior favore, finchè nel secondo periodo d'Arcadia diventa la forma preferita della galanteria e del complimento.

Col Rolli e col Metastasio essa raggiunge il massimo della sua grazia e della sua perfezione. Le tre qualità che, secondo l'Affò, si richieggono alla canzonetta anacreontica, cioè: « versi brevi, come sono i quinarii, senarii ed altri; uno stile tutto grazia, dolcezza e brio, che imiti la greca semplicità, ed argomenti piacevoli e teneri », furono inimitabilmente raggiunte da questi poeti e, specialmente per la prima parte, oserei dire più dal Metastasio che dal Rolli, perchè, come fu già osservato dal Concari, se nell'uno « s'incontra talvolta qualche disuguaglianza di tono e asprezza di verso, nel Metastasio è un'onda facile e corrente di suoni e di cadenze, una combinazione di parole colorite e ricche d'incanto » (2).

Assai meno antica e meno conosciuta dai nostri vecchi trattatisti di metrica, la *cantata*. Come la parola stessa dice chiaramente, essa dovette essere, fin dal suo nascere, un componimento scritto per musica; ma intorno all'epoca precisa della sua origine non c'è ancora luce completa. Se noi apriamo infatti le vecchie storie letterarie, come il Crescimbeni, il Quadrio, troviamo da per tutto e con eguale sicurezza affermato che la cantata è un genere letterario sorto nel secolo XVII o alla fine del XVI, che ci manca notizia intorno al primo compositor di cantate, ma che certo ne scrissero il Chiabrera e il Testi (3). Sviata da queste notizie, date con tanta sicurezza, io

(1) Vedi per es.: Pier Enea Guarnerio, *Manuale di versificazione italiana*.

(2) Vedi Concari, *Il settecento*, Cap. II.

(3) Vedi Crescimbeni, *Storia della volgar poesia*: « e se ne sono fatte, e fanno anche miste di drammatico e di narrativo. Questa sorta di poesia è invenzione del secolo XVII. — « Del primo compositor di cantate noi non abbiamo notizia, ma il Chiabrera ed il Tronserelli furono certamente tra' primi ».

ho cercato in questi autori, con tutta la diligenza che mi è stata possibile, ma confesso di non avere in essi trovato nemmeno un componimento che mi autorizzi a crederli autori di cantate; mi spingeva però, d'altra parte, all'opinione che la cantata appartenga al secolo XVII il fatto di trovare in un catalogo del Liceo musicale di Bologna, assegnate ai primi decennii del 600 delle « Cantade et arie ad una voce » e di leggere nei critici musicali, il D'Arienzo e il Galli, che composero cantate il Carissimi e il Rosa. Mi sono quindi convinta che in questo caso noi dobbiamo fare una distinzione tra il genere letterario e la forma musicale. La cantata, come componimento melodico, esisteva certo in Italia prima del Rolli, ma non appare prima di lui come componimento poetico assorto a dignità letteraria, ed egli è il primo che le dia vita in questo senso. L'opinione quindi, così salda nei nostri vecchi storici della letteratura italiana, che la cantata letteraria appartenga al principio del secolo XVII, deve essere un'ubbìa come l'altra, di cui parla il Carducci, di voler trovare nei vecchi canzonieri, prima del Chiabrera, esempio di metri anacreontici.

La cantata, come la consideriamo noi, dal suo lato letterario, sorge dunque in Italia col Rolli, che la toglie dal francese del Rousseau insieme con le *chansons à boire*, e prende il suo nome dal genere musicale preesistente. Essa si compone di recitativi e di arie alternantisi, e già l'Affò nel suo dizionario distingueva le cantate semplici, fatte di un recitativo e di un'aria, dalle doppie, che ne possono avere due e anche tre. Il recitativo, come nel dramma, consta di endecasillabi e settenarii generalmente sciolti, che qualche volta possono però essere legati a capriccio dalla rima:

Perdono, amata Nice,
Bella Nice, perdono. A torto, è vero,
Dissi che infida sei:
Detesto i miei sospetti, i dubbii miei.
Mai più della tua fede,
Mai più non temerò. Per que' bei labbri
Lo giuro, o mio tesoro,
In cui del mio destin le leggi adoro.

Le arie variano il metro a piacere dell'artista e a seconda del momento psicologico che devono rappresentare. Ne abbiamo quindi anche nel Metastasio, maestro del genere, di tranquille e calme dal ritmo largo, come nel *Sogno*:

Pur nel sonno almen talora
Vien colei che m'innamora,
Le mie pene a consolar.

o di concitate e, direi quasi nervose, che corrono rapide tra i versi brevi e spezzati:

T'intendo sì, mio cor;
Con tanto palpitar
So che ti vuoi lagnar
Che amante sei.
Ah taci il tuo dolor;
Ah soffri il tuo martir;
Tacilo e non tradir
Gli affetti miei.

Per quel che riguarda il soggetto delle cantate, sappiamo che esso poteva anche essere eroico, e noi lo troviamo infatti tale in molte cantate del Rolli, come in molte, per non dire in quasi tutte quelle del Rousseau; ma progredendo noi vediamo che col Metastasio il tema eroico viene quasi interamente abbandonato e l'argomento amoroso, che si prestava di più al genere tenue e delicato del componimento, fu il preferito, anzi possiamo dire l'unico adoperato dal nostro poeta, se eccettuiamo il *Trionfo della Gloria* e le cantate d'occasione. Questo, che può sembrare oggi un progresso puramente artistico, rappresentava allora un progresso anche nel campo musicale. Infatti le cosine tenui, i quadretti idillici senza contrasti veementi, senza passioni troppo impetuose o tragiche, erano i più convenienti all'indole e allo stile della cantata, la quale, come componimento da sala, era fatta, più che altro, per « provocare un puro piacere musicale » (1), e come musica, che tendeva a diventare *musica pura*, non doveva sovraeccitare l'animo con un'azione vivace ed agitata. Spogliandosi, col Metastasio, di tutto quello che di tragico e di concitato essa poteva avere negli autori precedenti, la cantata diventa una tenue trama idillica, da ricamare di note tenere, passionate, un quadretto da lumeggiare di tinte lievi, di sfumature delicatissime. Uno straniero, ammirato anch'egli dell'arte squisita del nostro poeta, dovette riconoscere l'inferiorità dei suoi connazionali di fronte all'artista italiano, e scrisse: « La seul forme qui convienne au chant, parmi nos poésies lyriques, est celle de nos cantates; mais Rousseau qui en a fait de si belles, n'avait ni les sentiments, ni

(1) Vedi A. Galli, *Estetica della musica*, pag. 454.

l'idée de la poésie mélique ou chantante; et sa cantate de Circé, qui passe pour être la plus susceptible de l'expression musicale, sera l'écueil des compositeurs. Métastase, lui seul, a excellé dans ce genre, et en a donné des modèles parfaits » (1).

Notiamo ancora che, come scrisse anche il Crescimbeni, si può distinguere una particolare specie di cantata, oltre quelle cui accennammo — eroiche od amorose —, la drammatica, in cui il recitativo ha la forma dialogica. Il Metastasio ne compose anche di questo genere, come: *l'Ape, la Danza, la Gara*, e io inclinerei a mettere tra questi componimenti anche il *Vero omaggio* e l'*Amor prigioniero*, benchè essi nelle edizioni delle opere metastasiane siano detti *brevi drammatici componimenti*, seguendo lo stesso criterio, per cui il poeta chiamò cantate nelle sue lettere l'*Ape* e la *Ritrosia disarmata*, che gli editori intitolarono componimenti drammatici (2).

Se oscura è l'origine della cantata, più oscura ancora noi possiamo dire l'origine dell'*aria*. Mentre tutti sono d'accordo nel definirla un « breve componimento da cantarsi in musica, fatto di versi brevi », gran confusione regna sul suo primo apparire e formarsi, e già l'Affò si trovava su questo punto discorde dal Crescimbeni, il quale, forse per la manìa di far risalire tutto agli antichi nostri rimatori, voleva vederne esempi nientemeno che in Francesco da Barberino. L'Arcari, il quale per ultimo — ch'io mi sappia — s'occupò della questione, dovette anch'egli scrivere: « quando l'uso delle arie sia incominciato è da molti discusso, da nessuno stabilito: da alcuni *musicalmente* lo si fa risalire ad Alessandro Scarlatti, o al Cavalli, o al Cesti: *poeticamente* il Crescimbeni, il Tiraboschi ed il Napoli Signorelli l'attribuiscono al Cicognini ».

Io non intendo trattare qui a fondo la questione, sono stata in questo preceduta dall'Arcari; ma per tutto quello che riguarda l'*aria* nel melodramma riassumerò le notizie, che, o si trovano sparsamente nei critici contemporanei al poeta, o l'Arcari ha già riunite nel suo

(1) Vedi Marmontel, *Opere*, Tomo 4°, pag. 680.

(2) Vedi raccolta d'Ayala, Vol. II, pag. 233. Vienna, li 21 agosto 1756, al cav. Broschi: « Vi mando due nuove cantate, scritte espressamente per voi. L'una intitolata l'*Ape*, più scherzevole e festiva; e l'altra che ho battezzata *La Ritrosia disarmata*, più viva e caratterizzata. Entrambe sono fatte per recitarsi ».

lavoro, perchè non posso passare sotto silenzio una parte così importante del mio studio.

Il Planelli, sulle orme del Crescimbeni, del Tiraboschi e del Napoli Signorelli, pone il principio delle *arie* nel secolo XVIII, dopo l'esempio datone nel XVII dal Cicognini nel suo *Giasone* (1649), ove il recitativo comincia ad essere interrotto da stanze anacreontiche. L'Algarotti invece nota che, già il Peri nel musicare l'*Euridice*, aveva in qualche modo distinto il recitativo dall'aria, perchè alcune strofe di metro breve, che Euridice canta, sono certo un abbozzo d'aria. A questo punto allora l'Arcari insorge e afferma che, dato questo, si può andare più in là, e vedere un abbozzo dell'aria nella *Dafne* del Rinuccini (1594), fondandosi sulla parola stessa di Marco da Gagliano, che, nella prefazione a questa favola pastorale, chiama *aria* l'ottava di Euridice:

« Chi da' lacci d'amor vive disciolto »

e i versi di Apollo:

« Pur giacque estinto alfine ».

E del resto, dice l'Arcari, già il Trissino e il Giraldi, contemporanei del Peri e del Rinuccini, distinguevano dall'endecasillabo sciolto, fatto per svolgere le parti ed il nodo dell'azione, i metri lirici, che servono a esprimere una forte commozione o un turbamento nell'animo dei personaggi. Questo costume era suggerito agli autori dallo studio del teatro greco, in cui i metri lirici si adoperavano per le parti agitate e mosse (1).

(1) Anche l'Arteaga, nel primo volume della sua opera, al capitolo quinto, riproduce un'aria assai leggiadra, tratta dalla *Flora* d'Andrea Salvadori, stampata nel 1628, cioè anni ventuno prima del *Giasone*:

I'era pargoletta
Quand'altri mi narrò
Che Amor è viperetta,
Che morde quanto può:
Quel dir sì m'ingannò,
Che Amor gran tempo odiai,
Temendo affanni e guai,
Ma poi che un giorno io vidi
Lirindo ed egli me,
Ben chiaro allor m'avvidi
Che serpe Amor non è.

Noi possiamo aggiungere che quest'aria fu musicata, oltre che da Marco da Gagliano, il compositore della *Flora*, anche da Luigi Rossi di Borghese, secondo l'indicazione data dal Torchi nel suo studio già citato: *Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII*.

Il Metastasio non avrebbe dunque fatto altro che riprendere un uso del teatro antico, che era già entrato nel teatro contemporaneo, dopo essere stato intuito ed abbozzato alla fine del 500 e ai primi del 600 (1).

L'aria del resto doveva nascere spontaneamente, per una necessità drammatica, che lo svolgimento del melodramma rendeva più sensibile; poichè essa rispondeva perfettamente al bisogno di dare uno sfogo naturale alla passione, che si andava elaborando nel recitativo, di colorire le parti liriche con un metro più agitato e vivace che quello degli endecasillabi e dei settenari, e ravvivarle con un'armonia più dolce e suadente. Essa veniva così ad essere, rispetto alle parti drammatiche, come il loro compimento e la loro soluzione.

Disgraziatamente però, appena sorta, essa portò con sè i germi della sua rovina, e l'uso, che se ne fece, degenerò ben presto in abuso. Allettati infatti dalla novità e bellezza di questo genere lirico, che si prestava così meravigliosamente alle esigenze della musica, gli scrittori e i compositori non seppero frenarsi; invece di adoperarne con un'economia, che sarebbe stata anche una sapiente regola d'arte, ne abusarono, introducendola in quei punti, in cui non se ne sentiva affatto la necessità e usandola persino al principio delle scene, mentre, per l'indole stessa della sua natura, come sfogo impetuoso d'una passione, che s'era venuta maturando nel recitativo, essa era stata teoricamente messa alla fine della scena. Nè ci si arrestò qui: la vanità dei cantanti, con l'introdurre le così dette *arie di bravura*, tolse ogni valore al testo letterario, al senso stesso delle parole, per concentrarlo unicamente sui trilli, i gorgheggi e le volute, e costrinse i compositori ad innestare molte volte un'aria dove essa non poteva adirittura stare, purchè il soprano, il mezzo soprano e il contralto non avessero a lagnarsi, o la seconda donna a vantare un'aria più della prima. Per compiere il male, il recitativo venne così a poco a poco trascurato affatto, per questo tirannico predominio della parte lirica, e un viaggiatore straniero, Gabriel François Coyer, poteva dire dei nostri teatri: « on n'écoute, on ne s'extasie qu'à l'ariette ».

Il Metastasio — come dice bene l'Arcari — « tentò un accordo tra la teorica dell'*aria* e le condizioni di fatto che la governavano ».

(1) L'Arcari tratta diffusamente questa questione, che io ho riassunta, nel suo volume: *L'arte poetica di Pietro Metastasio*, pagg. 78–82.

Aveva trovato da un lato l'uso delle arie, consacrato dall'esempio degli antichi, rinvigorito dal costume dei moderni e consigliato dalle stesse necessità artistiche; dall'altro un abuso lacrimevole di queste parti liriche, sia per parte dei compositori, che ne snaturavano l'indole e ne toglievano l'efficacia, non curando il recitativo, che le prepara e dà loro la ragion d'essere, sia per parte degli artisti, che le volevano a modo loro e tali solo da soddisfare la loro vanità, non i bisogni del dramma; egli sciolse per quanto potè la questione, che pareva insolubile, richiamando i maestri di musica e gli attori al rispetto e alla cura del recitativo, così che le parti liriche si trovassero nella loro giusta relazione con le drammatiche, e dando alle sue arie una eleganza nuova, una forma quasi di per sè stessa musicale, che rendeva molto più facile al compositore la ricerca della melodia più atta a rivestire l'espressione d'un dato stato d'animo. Questo fu per i contemporanei del poeta il suo pregio più grande, quello che gli meritò quelle lodi entusiastiche, di cui fu fatto oggetto, non solo per parte del pubblico, ma per parte dei critici, i quali nelle sue arie e nei suoi cori trovando finalmente di che soddisfare il senso poetico e quello musicale, lo proclamarono autore di una riforma, di cui fu invece solo l' iniziatore e che si compì più tardi col Gluck.

Ho detto: nelle sue arie e nei suoi cori, perchè anche di quest'ultima parte lirica del melodramma, la quale era stata usata da tutti gli autori del primo seicento, il Metastasio fu un efficace perfezionatore. Il coro, già caduto un po' in disuso nella seconda metà del secolo XVII, come notò anche l'Arteaga, non ebbe prima del nostro autore, in nessuno dei poeti melodrammatici, una funzione così naturale e così efficace, come in lui, e il pubblico d'Italia, prima del Metastasio, non aveva udito mai in questo genere nulla di paragonabile agli ammirabili cori dell'*Olimpiade*, della *Clemenza di Tito*, dell'*Achille in Sciro*, in cui par davvero ritorni qualche cosa della solenne e squisita semplicità classica (1).

(1) Vedi Andrès, Tomo 2, Cap. IV, pag. 378: « I cori non messi inopportunamente in tutti gli atti, ma introdottivi a tempo, dove l'azione stessa li richiede, sono di una tale bellezza, che fanno amare, non che perdonare, l'uso loro, venuto in fastidio per la inopportunità degli antichi e per la scipitezza dei moderni nelle tragedie degli Italiani e nelle opere dei Francesi ».

Però se il Metastasio riuscì così a rinnovare il teatro e ad apparire quasi il restauratore della lirica musicale (1), non dobbiamo credere che egli non sacrificasse qualche volta al gusto del pubblico e alla moda corrente. Anche l'Andres, pur così caldo ammiratore degli incontrastabili pregi lirici delle ariette metastasiane, che, prese a sè, sono alle volte capolavori di finezza e di grazia, notava come non sempre esse siano opportune nei luoghi, in cui le ha collocate il poeta. Molte volte, per esempio, noi le troviamo all'aprirsi della scena. Ora se in alcuni casi la situazione ha già in sè stessa tanto di concitato e di drammatico, da permettere e spiegare questa trasgressione alle regole, come nel secondo atto della *Nitteti*, che s'apre appunto con l'appassionata arietta di Beroe:

Povero cor tu palpiti,
Nè a torto in questo dì,
Tu palpiti così
Povero core.

o nel terzo della *Didone*, scena VIII:

Va crescendo
Il mio tormento;
Io lo sento,
E non l'intendo:
Giusti Dei, che mai sarà!

ce ne sono invece altri, che non solo non permettono e non spiegano questa trasgressione, ma la rendono assolutamente nociva al componimento. Quando, per esempio, all'aprirsi della scena del *Re pastore*, Aminta canta:

Intendo, amico rio,
Quel basso mormorio,
Tu chiedi in tua favella
Il nostro ben dov'è?

noi, che non siamo ancora preparati, nè da un'azione precedente, nè da un recitativo, a comprendere la situazione drammatica, non sen-

(1) Vedi Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale*: « ..... la esatta proporzione dello stile lirico drammatico proprio dell'Opera in musica, è quella che caratterizza Metastasio sopra tutti gli altri ».

Vedi pure Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Cap. V, pag. 205: « Il sortit de là un drame lyrique, d'un genre nouveau. Dans chaque scène étaient traduits, successivement et sans se confondre comme dans l'opéra proprement dit, le côté dramatique et le côté lyrique des situations. Le poète lyrique, si heureusement doué chez Métastase, trouvait donc à s'y manifester en même temps que le poète tragique ».

tiamo nemmeno la bellezza di quest'aria, perchè non ne penetriamo la sincerità lirica e la necessità psicologica.

Altre volte, pur essendo in fine alla scena, le arie non hanno in sè medesime la ragione della loro esistenza e fanno semplicemente la figura di riempitivi, come quella di Semira nell'atto secondo dell'*Artaserse*:

Se del fiume altera l'onda
Tenta uscir dal letto usato,
Corre a questa, a quella sponda
L'affannato
Agricoltor.
Ma disperde in su l'arene
Il sudor, le cure e l'arti;
Che, se in una ei lo trattiene,
Si fa strada in cento parti
Il torrente vincitor.

la quale non serve proprio che a mostrare l'abilità del poeta, nel dare espressione artistica ad un concetto comune, ma non aggiunge nulla all'affanno di Semira, chè anzi ne diminuisce l'effetto.

Purtroppo l'uso delle comparazioni non deturpa una volta sola le arie del Metastasio, esso ne costituisce anzi il difetto maggiore, perchè scema il calore e l'espressione ed interrompe, a volte, bruscamente e prosaicamente uno sfogo lirico efficace. Per quanto il poeta cercasse fin dai suoi tempi — scusa anticipata ai critici che sarebbero venuti poi — di accumulare argomenti in favore di questa moda poetica (1), noi non ne sentiamo meno per questo la sconvenienza; e quando Osmida nella *Didone*, dopo aver meditato il tradimento e cantato al suo complice:

Tu mi scorgi al gran disegno:
Al tuo sdegno, al tuo desio
L'ardir mio ti scorgerà

(1) Vedi Raccolta d'Ayala, Tomo 1°, pag. 259. Al Calzabigi: « Non abbiamo a dir vero alcun canone poetico, che ci obblighi indispensabilmente a far uso della comparazione, ma è cosa per altro assai degna d'osservazione che, in un considerabile numero di versi, non gliene sia scorsa dalla penna, nè pure inavvedutamente qualcuna; se forse la copia stucchevole delle medesime, con cui ci perseguitano gl'inetti scrittori, le ha private della sua grazia; torni a rappattumarsi con esse: sono queste gli stromenti più atti a render amene e sensibili le idee più severe e astratte, han fatto sempre una gran parte finora della sacra e della profana eloquenza, e di nessuna dovremmo più dilettarci, se l'abuso, che ne fanno i cattivi artefici, fosse bastante ragione per abborrir le belle arti ».

esce a dire come un arcade galante:

Così rende il fiumicello,
Mentre lento il prato ingombra,
Alimento all'arboscello,
E per l'ombra umor gli dà,

noi dimentichiamo che la comparazione è graziosa ed elegante e sentiamo solo che in bocca a lui è ridicola. E quando Enea, nel momento dello sdegno e dell'agitazione più violenta ha tempo di considerar saggiamente:

Brama lasciar le sponde
Quel passeggiero ardente:
Fra l'onde poi si pente,
Se ad onta del nocchiero
Dal lido si partì,

tutta la nostra commozione, accumulatasi durante il dialogo che precede, cade improvvisamente. Nè meno sciupa l'aria l'abuso del sentenziare; il Metastasio ha tante massime nelle sue liriche, che se ne potè fare una non esigua raccolta, ed esse non sono quasi mai opportune, perchè non è quasi mai ammissibile, che un animo fortemente eccitato dalla passione abbia la serenità sufficiente, a ripiegarsi sopra il sentimento stesso che lo agita, per trarne la morale; e il Cherinto del *Demofoonte*, che nel momento in cui comincia a sperare di essere amato può frenar la piena del suo sentimento per osservare:

Chi non ebbe ore mai liete,
Chi agli affanni ha l'alma avvezza,
Crede acquisto una dubbiezza
Ch'è principio allo sperar,

è tanto poco umano quanto è poco umana l'Emilia del *Catone*, che va tranquillamente filosofando sulle sue sventure:

Sempre un dolor non dura
Ma, quando cangia tempre,
Sventura da sventura
Si riproduce, e sempre
La nuova è più crudel.

Forse uno dei casi in cui il sentenziare guasta meno è nell'aria di Lisimaco:

Io partirò; ma, tanto
Se l'amistà ti spiace,
Non ostentar per vanto
Questo disprezzo almen,

dove la concitazione dello sdegno dà alla sentenza:

Ogni nemico è forte,
L'Asia lo sa per prova:
Spesso maggior si trova
Quando s'apprezza men,

come l'oscuro colorito d'una minaccia non inefficace.

Tutto questo però, comparazioni e sentenze e falsa collocazione delle arie, che a noi oggi appare come un difetto dell'opera metastasiana, fu, dai critici più vicini cronologicamente al poeta, scusato con l'appoggio di canoni artistici, o con altre interpretazioni benigne (1); ma più giustamente e più spassionatamente, dall'Andrès prima e dall'Arcari di poi, vennero interpretate come una concessione dell'artista agli usi del tempo, che tutta una precedente produzione consacrava ed autorizzava. Il Metastasio, che scriveva per il pubblico, e dell'opinione del pubblico teneva il massimo conto, doveva avanti tutto cercare di non iscontentarlo, quando gli era possibile, e poichè esso amava alla fine d'ogni scena l'arietta o il duetto (2) e gli piacevano la massima o la comparazione, il poeta sacrificò a questo capriccio l'efficacia drammatica, la verità artistica e forse anche il proprio gusto. L'Andrès — benigno anch'egli — chiama questo sacrificio un atto di modestia, di quella modestia, che spinse il Metastasio « ad assoggettarsi alle leggi dell'uso, anzi che imporre egli le giuste leggi della vera costituzione dei drammi musicali, e a rendersi schiavo, piuttosto che legislatore e padrone del teatro »; ma io non so se noi oggi saremmo disposti ad usare verso di lui altrettanta indulgenza, perchè, se il poeta può e deve essere l'interprete dell'anima del suo popolo e del suo tempo, ha anche il diritto e il dovere di non appropriarsene gli errori a danno dell'arte.

---

(1) Furono scusate anche appoggiandosi agli esempî degli antichi: Sofocle, Euripide, e dei moderni: Corneille, Racine, Quinault, Crebillon, Voltaire; l'Arteaga e l'Andrès però ne notarono l'inopportunità.

(2) Il duetto infatti, drammaticamente, è una forma assurda, e lo notarono anche critici ammiratori del poeta cesareo, perchè non è nè umanamente, nè artisticamente ammissibile che due persone escano in un medesimo punto, senza saperlo, ad esprimere con le stesse parole lo stesso sentimento; e l'Arteaga fin da suoi tempi notava che solo la musica rendeva scusabile questa forma lirica tanto inverosimile.

Una cosa però dobbiamo, per amore di giustizia, notare. Se le ariette metastasiane non sono sempre a proposito nei drammi, se, anche prese a sè, non sono sempre belle, non manca loro mai, o quasi mai, la perfezione della forma e la musicalità più squisita. Noi potremmo trovarvi la mancanza di un pensiero profondo o geniale, di un sentimento alto ed umano; non vi troveremo mai la mancanza dell'armonia (1): anche quando il concetto sembra manchevole, la forma ha una grazia insuperabile. Se non è sempre tutta *poesia*, è sempre tutta *arte*, come distinse sottilmente l'Arcari, e noi quest'arte non la possiamo e non la dobbiamo dimenticare.

Pisa 1905.

DOTT. JOLE MARIA BARONI.

---

(1) L'Arteaga, nel tomo secondo della sua opera, quando parla del Metastasio e più specialmente della parte lirica dei melodrammi: le ariette, nota giustamente come lo stile di esse sia sempre il più conveniente e il più proprio, e come la forma metrica segua sempre efficacemente lo svolgersi della passione ed accompagni con singolare verità il momento psichico del personaggio, a cui è posta in bocca, e chiama il Metastasio il poeta che, in questo genere, si è più felicemente investito dell'anima dei poeti greci, e recando, tra gli altri, l'esempio dell'inno dell'*Achille in Sciro*:

Se un'alma annodi,

« non vi par — egli domanda — che la sua Musa sia la Colomba di Venere, che viene a dissetarsi nella coppa d'Anacreonte? ».

Andrès, Tomo 2°, Cap. IV: « Se poi riguarderemo in questo immortale poeta i lirici pregi, dove incontrare uno scrittore, che possa entrare con lui in paragone? Chi mai, come Metastasio, ha avuto la malizia poetica e musicale di schivare tutte le parole meno acconce pel canto, di studiare una felice combinazione di sillabe, per la soavità ed armonia dei suoni, di frammischiare a tempo i versi ettasillabi con gli endecasillabi, di variare adattatamente i metri nelle arie, di applicare dappertutto quella cadenza, quei salti, quei riposi, quegli accenti, che più lirica e cantabile rendano la poesia? I suoi versi sono di una tale fluidità, sonorità ed armonia, che sembra non si possano leggere che cantando ».

Elenco cronologico delle opere (1757-1802) di Pietro Guglielmi (1727-1804).

Il 18 novembre 1904 ricorreva il primo centenario della morte d'un compositore drammatico oggidì men conosciuto di Paisiello e Cimarosa, ma pur non da ritenersi loro inferiore: Pietro Guglielmi.

Nato a Massa Carrara nel maggio 1727 (o nel 1728, secondo il Gerini) (1), fu dapprima allievo di suo padre Giacomo, maestro di cappella dei Duchi Cybo, poscia (dall'età di 17 anni) di Francesco Durante al Conservatorio di S. Maria di Loreto a Napoli. Pochissimo propenso allo studio, una mortificazione inflittagli dai suoi condiscepoli gli diè campo a palesare le sue felicissime disposizioni musicali, con grande gioia del suo celebre maestro che ne aveva divinato il talento ad onta delle contrarie apparenze.

Terminati gli studi (a 27 anni) (2) e datosi alla carriera melodrammatica, i suoi lavori furon ben presto richiesti anche fuori di Napoli, e cioè a Roma, Venezia, Milano e Torino.

---

(1) *Memorie storiche d'illustri scrittori e di uomini insigni dell'antica e moderna Lunigiana per l'abate Emanuele Gerini*... Volume I. Massa... MDCCCXXIX. A pag. 246-249 brevi cenni del G.

(2) Cfr. *Di Pier Alessandro Guglielmi massese. Notizie biografiche e musicali* [di G. d. B. cioè Giovanni de Brignoli] inserite a p. 63-72 del Tomo II delle *Notizie biografiche e letterarie in continuazione della Biblioteca Modonese del cavalier abate Girolamo Tiraboschi*... Reggio... MDCCCXXXIV.

Il Fétis (1) dice che nel 1762 venne chiamato a Venezia ove fece rappresentare qualche opera, poi andò a Dresda trascorrendovi parecchi anni col titolo di maestro di cappella dell'Elettore; di là andò a Brunswick ed infine nel 1772 passò a Londra, donde ritornò a Napoli nel 1777. Ma esaminando l'elenco delle sue opere teatrali risulta che egli dovette recarsi a Venezia solamente due anni dopo il 1762, poichè appunto nel 1764 scrisse la prima volta per Venezia *(I rivali placati)*. Negli anni seguenti fino al 1770 egli fu abbastanza occupato in Italia, per cui vi è assai a dubitare dei suoi soggiorni a Dresda e Brunswick; se avesse dimorato in Germania parecchi anni, vi avrebbe sicuramente scritto delle opere, mentre non se ne ha ricordo veruno. Probabilmente (se pur vi andò) non sarà stato che per porre in scena qualche opera già data in Italia. Un'altra supposizione che si può fare è che sia stato a Dresda e Brunswick soltanto fuggevolmente nel recarsi in Inghilterra.

Anche la data del 1772 come quella del suo arrivo in Inghilterra non regge. Il Burney (2) indica il 1768; ma il G. scrisse in Italia ancor 3 opere nel 1769 ed una nel 1770 (autunno); d'altra parte già nel 1773 in carnevale scriveva la *Mirandolina* per Venezia: sembra perciò logico restringere la sua dimora in Inghilterra agli anni 1770-1772. Come è noto, egli non fece colà gran fortuna (3), parte per cabale ordite ai suoi danni, parte per le sue cattive abitudini.

Ritornato in Italia, scrisse per Venezia, Roma, Firenze, Torino, Milano, e dal 1776 in poi una lunga serie di opere per Napoli, città che ebbe le primizie delle sue più fortunate produzioni, e cioè: *I finti amori*, *La virtuosa in Mergellina*, *L'inganno amoroso* (assai più nota col titolo *Le due gemelle*), *Debora e Sisara*, *La pastorella nobile* e *La bella pescatrice*.

Nominato maestro di cappella di S. Pietro in Vaticano il 3 marzo

---

(1) *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Deuxième édition... Tome quatrième... Paris... 1874.

(2) *A general history of music*... Vol. the fourth. London... MDCCLXXXIX. A p. 493.

(3) " Guglielmi never had great success here ". Burney, op. cit., IV, 493.

1793 (1) rivestì questa carica sino alla morte. Qual data di questa, C. F. Becker (2), il Fétis, il Florimo (3), lo Schmidl (4) ed altri indicano il 19 novembre (1804), ed un calendario musicale viennese (5) il 4 dicembre: ma tutti devon essere in errore. Infatti nel *Diario ordinario* [di Roma] del 24 novembre 1804 (sabato) a p. 2 si legge: « Dopo una penosa malattia, nella scorsa Domenica [dunque il 18 novembre] passò all'altra vita nella sua avanzata età di anni 82 [il che, se esatto, farebbe porre la nascita al 1722] il celebre Sign. Gio. Pietro (6) Guglielmi Maestro di Cappella della Patriarcale Basilica di S. Pietro in Vaticano. Il suo corpo la sera del seguente Lunedì fu trasportato con pompa funebre alla Chiesa di S. Benedetto in Pescinula sua Parrocchia, ove la seguente mattina fu esposto ai pubblici suffragj; e ad ora propria gli fu cantata la solenne Messa di requie accompagnata col canto dei musici di detta Basilica; quindi fattegli le consuete Assoluzioni restò ivi sepolto » (7). Un ritratto del G. trovasi nell'opera di A. Comandini: *L'Italia nei Cento Anni del Secolo XIX (1801-1900) giorno per giorno illustrata. 1801-1825*, Milano, Antonio Vallardi, 1900-1901, a p. 104-105 bis. (In quest'opera, per un equivoco, la morte del G., oltre che sotto la data del 19 novembre 1804, è riportata ancora sotto quella del 19 novembre 1814).

---

(1) Il suo predecessore in tale ufficio fu l'abate Antonio Borroni romano, morto in Roma il 21 dicembre 1792 (" *Diario ordinario* [di Roma], Numero 1878. In data delli 29 Dicembre 1792 ").

(2) *Die Tonkünstler des 19. Jahrhunderts*... Leipzig, 1849.

(3) *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*... Vol. II... Napoli, 1882.

(4) *Dizionario universale dei musicisti*... Milano, Ricordi.

(5) *Mus. Geschichts- und Erinnerungs-Kalender*... Wien, 1842.

(6) Pier Alessandro secondo il Gerini, il de Brignoli ed il Moroni (*Dizionario*, 43, 220).

(7) Circa il suo successore leggesi nel " *Diario ordinario* [di Roma], Num. 99. In data de' 12 Decembre 1804 ": " Il Rmo Capitolo Vaticano a pieni voti ha dato per successore al defonto Maestro Guglielmi il celebre Maestro Zingarelli, facendolo Maestro di Cappella della Basilica Vaticana ".

*
* *

Il Fétis ed il Florimo han reso giustizia a questo maestro. Secondo il Florimo (II, 341) « ...nel genere buffo [Guglielmi] mostrò brio ed attitudine quanto gli emuli suoi [Paisiello e Cimarosa] ». E con non minore valentìa trattò il genere serio. « Il Zingarelli riguardava la *Debora e Sisara* come il capolavoro di Guglielmi. Lo stile di questo componimento è elevato, maestoso, severo ». Dal canto suo il Fétis scrive: « Pour le musicien qui sait apprécier le beau de quelque genre qu'il soit, *I due gemelli*, *I viaggiatori*, *La serva innamorata*, *I fratelli Pappamosca*, *La pastorella nobile*, *La bella pescatrice*, *La Didone*, *Enea e Lavinia*, *Debora e Sisara*, seront toujours des ouvrages d'une valeur réelle dans l'histoire de l'art ».

Con Piccinni (1), con Paisiello e con Cimarosa, Pietro Guglielmi può dunque ritenersi uno dei migliori, dei più fecondi e popolari compositori della seconda metà del secolo XVIII.

L'elenco che delle opere di G. dà il Fétis, è incompleto ed inesatto (com'egli stesso riconosce): talora di un'opera non è dato addirittura che il titolo; spesso è indicato soltanto l'anno della rappresentazione (quasi sempre errato), oppure solamente il luogo ove la medesima avvenne; parecchie opere sono ricordate più volte sotto titoli differenti e ne è riportato luogo ed anno d'una replica anzichè della prima rappresentazione; infine al G. sono attribuite più opere che non gli appartengono. Il Florimo nel suo elenco si è basato su quello del Fétis, riuscendo perciò anch'egli spesse volte inesatto (2).

---

(1) Un elenco (certamente il più esatto e completo) delle opere del Piccinni venne pubblicato in questa *Rivista* (VIII, 1) da A. Cametti. Soltanto è da osservare che talora una stessa opera vi figura più volte con differente titolo; così *Le trame per amore* e *La marchesa spiritosa* (con musica in parte nuova di Sacchini) sono lo stesso che *Le donne dispettose*; *La sciocchezza in amore* è lo stesso che *Le contadine bizzarre*; *La villeggiatura* è un ampliamento a 7 voci delle *Donne vendicate*; *Il nuovo Orlando* non dev'esser che una replica dello *Stravagante*, ecc., come potrà vedersi confrontando i relativi libretti.

(2) Con troppa fiducia e collo stesso risultato attinsero alla medesima fonte gli autori del *Dictionnaire des opéras* (Clément, Larousse, Pougin), il Riemann (*Opern-Handbuch*. Leipzig, 1887) e Carlo Dassori (*Opere ed operisti*, Dizionario lirico universale... Genova, 1903).

Non sarà dunque del tutto inutile il tentar di ricostruire la carriera melodrammatica del G., sulla base dei libretti (1) e di altre fonti sicure.

---

(1) I libretti consultati appartengono alle collezioni delle Biblioteche di S. Cecilia, V. Emanuele ed Angelica di Roma.

***

1. **Lo solachianello 'mbroglione** (1), chélleta pe' museca, poesia di Domenico Pignataro (Florimo, IV). Napoli, teatro dei Fiorentini, inverno 1757.

Maesta Porzia, Giuseppe Farina.
Frabizio, Giuseppe Casaccia.
Colantuono, Nicola Grimaldi.
Scannapapera, N. N.
Celidaura, Maria Ferrazzoli.
Chiarastella, N. N.
Peppo, Barbara Baggi.
Diana, Marianna de Filippis.
Parmetella, Francesca Barese.
Carmosina, Fortunata Vigorita.

È la prima opera di G. della quale s'abbia sicura notizia; forse è anche la prima che scrisse (2).

Col titolo *Il solacchianello*, farsa, esiste del G. una partitura manoscritta nell'Archivio Ricordi, Milano: ma non deve trattarsi della presente opera; vedi al n. 70, nota.

2. **La ricca locandiera**, intermezzi a 4 voci in 2 parti, poesia d'anonimo. Roma, teatro Capranica, carnevale 1759.

Rosinda, Luca Fabri.
Sgrullino, Domenico de Dominicis.
Marietta, Gaetano Bartolini.
Taccone, Domenico de Angelis.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

3. **La moglie imperiosa**, commedia per musica in 3 atti, poesia d'anonimo. Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1759.

Lorenzino, Caterina Giannone.
Vitino, Gaetana de Simone.
D. Bonifacio, Carmine Bagnano.
D. Virginia, Teresa Guidotti.
Marchesino, Nicolò Grimaldi.
Conte, Andrea Ferraro.
Bettina, Anna Marotta.
D. Grazia, Francesca Barese.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

4. **I capricci d'una marchesa**, 1759. Figura così al N. 1 nell'elenco del Fétis. Il Florimo ricorda invece *I capricci di una vedova*, collo stesso anno. Mancan notizie più precise.

---

(1) In italiano il titolo suonerebbe *Il ciabattino raggiratore*. Cfr. *Vocabolario domestico napoletano e toscano compilato nello studio di Basilio Puoti*. Seconda edizione. Napoli, 1850, alle voci *Solechianiello* e *Imbroglione*.

(2) Il Fétis vuole che G. abbia scritta la sua prima opera a Torino nel 1755 ottenendo " un brillant succès "; non ne dà però il titolo, e non se ne ha la benchè minima notizia attendibile, cosicchè sembra possa relegarsi nel regno dei sogni a fare il paio coll'opera (anonima e misteriosa anch'essa) colla quale Guglielmi figlio (Pietro Carlo) avrebbe debuttato come compositore al S. Carlo di Napoli nel 1783, ottenendo egli pure un " heureux succès ". Secondo il Gerini (op. cit.) il G. scrisse la sua prima opera pel teatro dei Fiorentini alla fine del quarto anno dacchè studiava a Napoli (intorno al 1750 dunque): notizia anche questa assai vaga ed incerta.

5. **L'Ottavio**, commedia per musica in 8 atti, poesia di Gennaro Antonio Federico. Napoli, teatro Nuovo, inverno 1760.

Faustina. Maddalena Chiari.
Ottavio, Maria Diamante.
Lelio, Maria Teresa Montanaro.
Candida, Teresa Tiocchi.
Isabella, Maria Vincenza Corrado.
Ceccone, Antonio Catalano.
Colajanne, Gio. Francesco Magri.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Il libretto del Federico era stato musicato in precedenza già due volte, di cui una da Gaetano Latilla (Napoli, teatro dei Fiorentini, 1733); per la terza comparsa colla nuova musica di G. subì varie modificazioni.

6. **I due soldati**, 1760. Figura al N. 2 nell'elenco del Fétis. Non se ne ha altra notizia.

7. **I cacciatori**, farsetta a 4 voci in 2 parti, poesia d'anonimo. Roma, teatro di Tordinona, carnevale 1762.

Roccolina, Antonio Gotti.
Cecco, Francesco Buccolini.
Mariannina, Angelo Maria Pioni.
Pierotto, Filippo Dilicati.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Dresda (1).

Replicata alla Real Villa del Poggio a Cajano, autunno 1772.

8. **La donna di tutti i caratteri**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Antonio Palomba. Napoli, t. dei Fiorentini, autunno 1762.

D. Marzia Dorotea Biancofiore, Marianna Monti.
Beatrice, Margherita Ferrazzoli.
Clorindo, Geltrude Flavis.
Celia, Delia Pagano.
D. Basilio, Francesco Torelli.
Notar Pannocchia, Antonio Catalano.
D. Pascale Petecchia, Andrea Ferraro.

Repliche: Napoli, teatro dei Fiorentini, inverno 1763; Napoli, teatro Nuovo, inverno 1775 (con 3 arie di Cimarosa).

Lo stesso libretto venne musicato da Paisiello, col titolo *Madama l'umorista*, per Modena, teatro Rangoni, carnevale 1765 (sabato 26 gennaio): vennero però conservati alcuni pezzi di G. Un'opera giocosa in 3 atti, col titolo *Madama l'umorista* e musica di " diversi autori ", venne data a Barcellona nel 1767.

9-10. **Il finto cieco**, 1762. — **Don Ambrogio**, 1762. — Figurano rispettivamente ai N[i] 3 e 4 dell'elenco del Fétis. Non se ne hanno altre notizie.

---

(1) Le notizie di partiture esistenti in biblioteche estere (eccezion fatta della Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles) son ricavate dal *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, von Rob. Eitner, 4. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901.

11. **Tito Manlio**, opera seria in 3 atti, poesia d'anonimo. Roma, teatro a Torre Argentina, sabato 8 gennaio 1763 (prima opera della stagione di carnevale). Fétis, N. 41, senza luogo, nè anno.

Tito Manlio, Giuseppe Tibaldi.
Manlio, Filippo Elisi.
Servilia, Gaspare Savoj.
Lucio, Michele Patrassi.
Sabina, Luigi Biagini.
Decio, Cesare Marini.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Il libretto dev'esser quello di Gaetano Roccaforte, già musicato da Gennaro Manna (Roma, teatro a Torre Argentina, 21 gennaio 1742), da Gaetano Latilla (Roma, teatro Capranica, 22 gennaio 1755), e forse da qualche altro maestro ancora.

12. **Le contadine bizzarre**, farsetta a 4 voci in 2 parti, poesia d'anonimo. Roma, teatro Capranica, carnevale 1763.

Semplicina, Giuseppe Fabrizi.
Mirtillo, Cesare Molinari.
Lena, Angelo Maria Pioni.
Berto, Francesco Bussani.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

13. **Le Gelosie**, commedia per musica, poesia d'anonimo. Napoli, teatro dei Fiorentini, primavera 1763. — Solamente alcune arie di questa opera sono di G.; il resto è di Piccinni.

14. **La francese brillante**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Pasquale Mililotti. Napoli, teatro dei Fiorentini, estate 1763.

Madame Brigliant, Marianna Monti.
Baroncino Scarnecchia, Ant. Catalano.
Mons. Brigliant, Francesco Torelli.
D. Anselmo, Andrea Ferraro.
Rosalba, Geltrude Flavis.
Silvio Lodi, Teresa Guidotti.
Berenice, Delia Pagano.

Replicata a Bologna, teatro Marsigli-Rossi, carnevale 1770 (nel libretto di questa replica al G. è erroneamente attribuito il nome di Giuseppe). Esiste un libretto, senza indicazione del maestro, per Messina, teatro della Munizione, 1766.

Il libretto del Mililotti venne poi musicato da Paisiello col titolo: *I francesi brillanti*, per Bologna, teatro Marsigli-Rossi, primavera 1764.

15. **Lo sposo di tre e marito di nessuna**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Antonio Palomba. Napoli, teatro Nuovo, aut. 1763. In quest'opera sono di G. " l'apertura, i tre finali e l'aria della baronessa all'atto III "; il resto è di Pasquale Anfossi.

Lismene, Maria Gemma.
Odoardo, Caterina Niccoli.
Giacomina, N. N.
D. Tomasino, Antonio Casaccia.
Nunziella, Caterina Catalli.
Baronessa, Maria Michela de Notariis.
D. Belisario, Giuseppe Casaccia.
D. Falloppio, Nicola Grimaldi.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Repliche: Vienna, 1768, con alcune arie di Florian Leopold Gassmann; Napoli, teatro del Fondo, prima opera del 1781 (primavera), con pezzi nuovi di Giuseppe Giordani.

16. **L'Olimpiade**, opera seria, poesia di Pietro Metastasio. Napoli, teatro di S. Carlo, venerdì 4 novembre 1763.

Gli esecutori furon probabilmente (non s'è visto il libretto): Caterina Gabrielli (1), Angela Caterina Riboldi, Barbara Bagi; i soprani Antonio Perellino e Antonio Priori ed il tenore Pietro de Mezzo, i quali appunto costituivano la compagnia del San Carlo per la stagione 1763-64.

Nel carnevale 1767 a Venezia, teatro di S. Benedetto, si diede *L'Olimpiade* coll'atto 1° di G., l'atto 2° di Antonio Gaetano Pampani e l'atto 3° di Francesco Brusa.

17. **I rivali placati**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Gaetano Martinelli. Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1764. — Fétis, N. 17, senza luogo, coll'anno 1768.

Lesbina, Clementina Baglioni.
Giannino, Giuseppe Cosimi.
Lavinia, Vincenza Baglioni.
D. Orazio, Francesco Bussani.
Olivetta, Anna Baglioni.
Policrono, Agostino Liparini.
Contessa Matilde, Rosa Vitalba.
Conte Ernesto, Antonio Ricci.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi, alla Biblioteca di Corte di Vienna, alla Biblioteca Reale di Dresda.

Repliche: Milano, teatro Ducale, autunno 1765 (dal libretto di questa replica si ricava che l'opera a Venezia " meritò..... universale approvazione..... "); Torino, teatro Carignano, 1765; Pesaro, teatro del Sole, carnevale 1768; Bologna, teatro Formagliari, primavera 1768; Bonn, teatro della Corte Elettorale, 1774.

18. **Siroe re di Persia**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. Milano, teatro Ducale, carnevale 1765 (prima opera della stagione). — Fétis, N. 5, col titolo *Siroe* e l'anno, senza luogo.

Cosroe, Giuseppe Afferri.
Emira, Anna de Amicis.
Siroe, Carlo Rejna.
Medarse, Sebastiano Emiliani.
Laodice, Marianna de Amicis.
Arasse, Regina Bellona.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

19. **Farnace**, opera seria in 3 atti, poesia d'anonimo. Roma, teatro a Torre Argentina, lunedì 4 febbraio 1765 (seconda opera della stagione di carnevale). — Fétis, N. 8, senza luogo nè anno.

---

(1) Di questa cantante si occupò Alessandro Ademollo nel suo studio: *La più famosa delle cantanti italiane nella seconda metà del settecento* (*Caterina Gabrielli*), pubblicato nella *Gazzetta Musicale di Milano*, del 1890. Dovendo la Gabrielli nel maggio 1763 sostenere la parte della protagonista nell'*Armida* di Traetta (al San Carlo di Napoli), fece rimusicare le sue arie dal Guglielmi, ma poi non le cantò, eseguendone altre che non piacquero: talchè si decise finalmente per quelle che dietro suo invito aveva scritto il Guglielmi.

Farnace, Tommaso Guarducci.
Tamiri, Gaspare Savoj.
Selinda, Gaetano Bartolini.
Atridate, Gaetano Ottani.
Pompeo, Carlo Niccolini.
Gilade, Nicola Caffarelli.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

20. **Tamerlano**, opera seria in 3 atti, poesia di Agostino Piovene. Venezia, teatro di S. Salvatore, fiera dell'Ascensione del 1765. — Fétis, N. 6, col solo anno.

Tamerlano, Giuseppe Fanton.
Bajazette, Domenico Pignotti.
Asteria, Cecilia Grassi.
Andronico, Carlo Nicolini.
Irene, Emilia Ranghi.
Rusteno, Sebastiano Folicaldi.

Lo stesso libretto era già stato in precedenza musicato da molti altri maestri, ora col titolo *Tamerlano*, ora col titolo *Bajazet*.

21. **Il ratto della sposa**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Gaetano Martinelli. Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1765. — Fétis, N. 19, Genova, senz'anno. A Genova tutt'al più potè esser replicata.

Aurora, Anna Zamperini.
D. Ortenza, Rosa Vitalba.
Gaudenzio, Francesco Torelli.
Dorina, Caterina Bonafini.
Gentilino, Antonio Nazolini.
Polidoro, Giacomo Rizzoli.
Biondino, Bartolomeo Schiroli.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi, di Bruxelles, ecc.

Repliche: Crema, fiera 1767; Milano, teatro Ducale, autunno 1767; Bologna, teatro Formagliari, autunno 1767 e autunno 1768; Colonia, 1772.

Il Pallerotti (1) di quest'opera cita una recita per Padova, teatro Obizzi, carnevale 1756: ma dev'esserci un errore nella data, la quale forse è da legger 1766.

22. **Il re pastore**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. Torino, teatro Carignano, 1765 (Il libretto di questa recita è riportato nel Catalogo dell'Esposizione di Vienna del 1892, sezione italiana) (2). Fétis, N. 16, senza luogo, coll'anno 1767. — I personaggi sono: *Alessandro, Aminta, Elisa, Tamiri, Agenore.*

Partitura manoscritta al Conservatorio di Parigi.

Repliche: Venezia, teatro di S. Benedetto, fiera dell'Ascensione del 1767; Monaco di Baviera, 1774.

A quest'opera devon appartenere i pezzi di G. introdotti nel pasticcio " Amintas, an English opera „ messo insieme dal soprano Giusto Ferdinando Tenducci († gennaio 1790 a Genova) e pubblicato a Londra dal Welcker.

---

(1) *Spettacoli melodrammatici e coreografici rappresentati in Padova... dal 1751 al 1892.* Padova, 1892.

(2) *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Wien, 1892. Fach-Katalog der Abtheilung des Königreichs Italien...*

23. **Adriano in Siria**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. Venezia, teatro di S. Benedetto, carnevale 1766. — Fétis, N. 12, col solo anno.

Adriano, N. N.
Osroa, Pietro de Mezzo.
Emirena, Luisa Campolini-Bertolotti.
Farnaspe, Antonio Gotti.
Sabina, Geltrude Cellini.
Aquilio, Biagio Pacci.

24. **Lo spirito di contraddizione**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Gaetano Martinelli. Venezia, teatro di S. Moisé, carnevale 1766. — Fétis, N. 14, senza luogo, coll'anno 1765.

Contessa Flaminia, Anna Zamperini.
Lisetta, Maria Battaglia.
D. Cesarino, Francesco Torelli.
Cecchina, Rosa Vitalba.
Nannetta, Caterina Bonafini.
Agabito, Paolo Sibilla.
Governatore Asdrubale, Giac. Rizzoli.
Orazio Capocchio, Bartol. Schiroli.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.
Partitura ms. alla Biblioteca di Corte di Vienna.

25. **Sesostri**, opera seria in 3 atti, poesia di Apostolo Zeno e Pietro Pariati. Venezia, teatro di S. Salvatore, fiera dell'Ascensione del 1766. — Fétis, N. 15, senza luogo, coll'anno 1767.

Sesostri, Venanzio Rauzzini.
Artenice, Caterina Flavis.
Nitocri, Marianna Galeotti.
Amasi, Pasquale Cozzini.
Fanete, Cassiano Morini.
Orgonte, Apollonia Orlandi.

26. **Componimento drammatico** per le faustissime nozze di S. E. il cavaliere Luigi Mocenigo colla N. D. Francesca Grimani, poesia di Antonio Maria Borga. Venezia, Palazzo del Doge Alvise Mocenigo, 1766.

27. **La sposa fedele**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Pietro Chiari (?). Venezia, teatro di S. Moisè, carnevale 1767. — Fétis, N. 28, senza luogo, coll'anno 1772.

Rosinella, Lavinia Guadagni.
Pasqualino, Gioachino Caribaldi.
Marchese di Vento Ponente, Antonio Nasolini.
Camilla, Brigida Marchesi.
Conte Lelio, Giacomo Rizzoli.
Lauretta, Maddalena Migliorini.
Valerio, Baldassar Marchetti.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi; alla Biblioteca Reale di Dresda; alla Biblioteca di Corte di Vienna.

Repliche: Pisa, teatro del Pubblico, primavera 1768; Torino, teatro Carignano, 1768; Dresda, 1768; Bologna, teatro Formagliari, carnevale 1769; Firenze, teatro del Cocomero, primav. 1769; Padova, teatro Obizzi, autunno 1769; Parma, teatro Ducale, carnevale 1770; Genova, teatro di S. Agostino, carnevale 1771; Pesaro, teatro del Sole, carnevale 1771; Perugia, teatro del Leon d'oro, carn. 1771; Monaco di Baviera, 1772; Vienna, 1776; Esterhaz, 1778.

Fu anche tradotta in tedesco col titolo: *Robert und Kalliste oder Der Triumph der Treue.* Ne furon pubblicate le arie a Berlino, da Rellstab.

28. **Antigono**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. Milano, teatro Ducale, carnevale 1767 (seconda opera della stagione).

Antigono, Ercole Ciprandi.
Berenice, Clementina Spagnoli.
Ismene, Marianna Galeotti.
Alessandro, Caterina Galli.
Demetrio, Filippo Elisi.
Clearco, Lorenzo Piatti.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli.

Replicata a Pavia, teatro Nuovo, carnevale 1778.

29. **Alceste**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Ranieri Calsabigi. Milano, teatro Ducale, lunedì 26 dicembre 1768 (prima opera della stagione di carnevale 1769) (1).

Admeto, Guglielmo d'Ettore.
Alceste, Maria Girelli Aquilar.
Apollo, Giuseppe Nicolini.
Ismene, Felicita Suardi.
Gran Sacerdote d'Apollo, Gaspare Bassano.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Il libretto è lo stesso musicato un anno prima dal Gluck.

30. **L'impresa d'opera**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Bartolomeo Cavalieri. Venezia, teatro di S. Moisè, carnevale 1769. — Fétis, N. 24, col solo anno.

Mad. Tortorella, Maria Cataldi.
Mons. Bottaccino, Domenico de Angeli.
Mad. de Bignè, Angelica Maggiori.
Conte Bemol, Innocente Schettini.
Mad. Minima, Laura Cavalieri.
Mons. Tulipano, Antonio Beccari.
Mons. Bombarda, Vincenzo Micheletti.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Dresda.

Repliche: Milano, teatro Ducale, autunno 1769; Torino, teatro Carignano, 1769; Pisa, teatro del Pubblico, carn. 1770; Bologna, teatro Formagliari, autunno 1770 (nel libretto al G. è dato erroneamente il nome di Giuseppe); Pesaro, teatro del Sole, carn. 1771; Vienna, Burgtheater, 1771. Per Firenze, teatro del Cocomero, primavera 1770, esiste un libretto senza nome di maestro.

Nel 1770 a Livorno davasi l'opera *Il teatro in scena* di G., che forse è identica colla presente.

31. **Ruggiero**, opera seria in 3 atti, poesia di Caterino Mazzolà. Venezia, teatro di S. Salvatore, fiera dell'Ascensione del 1769. — Fétis, N. 22, col solo anno.

Oronte, Giuseppe Afferri.
Bradamante, Cecilia Grassi.
Ruggiero, Gaetano Guadagni.
Leone, Francesca Fortini.
Irene, Elena Fabris-Afferri.
Gano, Vincenzo Prevato.

---

(1) " Il concorso del Popolo [la sera dell'apertura del teatro con detta opera] è stato grande, promettendosi molto più alla sua espettazione " (*Notizie del mondo* [di Firenze], 1769, Num. Primo).

Del dramma, oltre all'edizione per la recita, se ne fece contemporaneamente una speciale come fu scritto in origine, senza le mutilazioni praticatevi per musicarlo.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Monaco, col titolo: *Bradamante e Ruggiero.*

32. **L'amante che spende**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Nicolò Tassi. Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1770 (prima opera della stagione). — Fétis, N. 23, senza luogo, con l'anno 1769.

Conte di Pianosa, Andrea Balzi.
Don Faina, Gio. Maria Castellani.
Rosalbina, Costanza Baglioni.
Eugenia, Giovanna Baglioni.
Don Feo, Angiolo Farinelli.
Dorina, Maddalena Allegranti.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Lo stesso libretto venne poi musicato da Luigi Caruso col titolo: *Il cavalier magnifico.*

Le seguenti 8 opere sono quelle scritte da G. per Londra; causa la mancanza di notizie attendibili, non si può fissare con sicurezza la data della prima rappresentazione di ciascuna; si ritengono composte ed eseguite nel periodo 1770-1772.

33. **Ifigenia** *(Ifigenia in Aulide)*, opera seria (1). — Fétis, N. 9, senza luogo nè anno. — Ne furon pubblicate le arie (" the favourite songs ") a Londra.

34. **Ezio**, opera seria in 3 atti, libretto di Pietro Metastasio. — Fétis, N. 25 *bis*, Londra, 1770. — Il Burney (op. cit., IV, 496) la dà per eseguita nella stagione 1769-1770, col celebre contraltista Gaetano Guadagni. — Ne furon pubblicati 13 " favourite songs " in partitura col testo italiano a Londra, da Bremner.

Replicata a Roma, teatro a Torre Argentina, carnevale 1774 (lunedì 3 gennaio, prima opera della stagione) " con felice incontro ", *Notizie del mondo* [di Firenze], 1774, Num. 4).

35. **Il carnevale di Venezia.** — Fétis, N. 25. Londra, 1770. — Ne furon pubblicati a Londra " the favourite songs " in partitura.

---

(1) Il Burney, che la ricorda col titolo: *Ifigegnia in Aulide*, pone la data della recita al gennaio 1768, aggiungendo che il G. era allora allora arrivato in Inghilterra: del G. si sarebbero anche eseguite opere (delle quali però non dà il titolo) nella stagione 1768-1769 (op. cit., IV, 493-494). Ma il G. dovette certamente trovarsi a Milano nel dicembre 1768 per mettervi in scena l'*Alceste* (vedi N. 29) e poi a Venezia nel carnevale stesso e nella primavera 1769 per altre due opere (vedi N[i] 30 e 31); quindi se le notizie che il Burney fornisce sono esatte, devesi conchiudere che il G. fu in Inghilterra a più riprese.

36. **Orfeo**, opera seria. Stagione 1769-1770, col Guadagni. Propriamente è un " pasticcio „ al quale Guglielmi contribuì con alcune arie; il resto è di Gluck, Giovanni Cristiano Bach e Gaetano Guadagni (un'aria). — Fétis, N. 24, Londra, 1770, senza far cenno degli altri tre autori. — Ne furon pubblicate le arie in partitura, a Londra, da Bremner (1).

L'opera *Orfeo ed Euridice*, data a Napoli, teatro di S. Carlo, il 4 novembre 1774, è forse una replica della presente, quantunque nel libretto quali autori della musica sian nominati soltanto Gluck e G. C. Bach.

37. **Il disertore**, opera comica. — Fétis, N. 27. *Il desertore*, senza luogo, coll'anno 1772. Se ne pubblicarono le arie a Londra.

Un'opera giocosa in 3 atti di questo titolo si diede quale prima opera dell'autunno 1771 a Venezia, teatro di S. Moisè; nel libretto non è fatto cenno del maestro, ma il Wiel (2) dice essere il G.; si tratta probabilmente d'una replica. In questo libretto i personaggi sono: *Alessio, Rosetta, Giannetta, Tognetta, Gian Luigi, Montacielo, Beltramino, Cortagamba.*

38. **Le pazzie di Orlando**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Francesco Badini. — Fétis, N. 26, Londra, 1771.

I personaggi sono: *Angelica, Medoro, Maccherone, Orlando, Polpetta* (o *Citretta*), *Rodomonte, Alcina.*

Ne vennero pubblicate a Londra, da Bremner, le arie in partitura.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi, col titolo: *Orlando furioso.*

Repliche: Bologna, teatro Formagliari, primavera 1773; Milano, teatro Ducale, seconda opera d'autunno 1773 (3).

39. **I viaggiatori ridicoli**, opera giocosa. Londra, 1772. — Fétis, N. 29. Ne furon pubblicate le arie a Londra, da Bremner.

40. **Gli uccellatori**, opera giocosa. — Fétis, N. 43, senza luogo nè anno. Ne furon pubblicati 9 " favourite songs „ in partitura col testo italiano a Londra, da Bremner.

---

(1) Il Burney (op. cit., IV, 496, nota *m*) si dimostra poco entusiasta delle manomissioni cui venne sottoposta l'opera gluckiana. " The unity, simplicity and dramatic excellence of this opera... were greatly diminished here by the heterogeneous mixture of Music of others composers in a quite different style „.

(2) *I teatri musicali veneziani del settecento...* Venezia, 1897.

(3) " ..... ha grande applauso „ leggesi nelle *Notizie del mondo* [di Firenze], Num. 76, del 21 settembre 1773. Vi eseguiva la parte seria di *Rodomonte* il tenore Giacomo David, allora agli inizî della sua lunga e fortunatissima carriera.

Il libretto potrebbe esser quello omonimo di Carlo Goldoni, già musicato da Florian Leopold Gassmann per Venezia, teatro di S. Moisè, carnevale 1759.

41. **Mirandolina**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Giovanni Bertati. Venezia, teatro di S. Moisè, carnevale 1773. — Fétis, N. 31, col solo anno.

Mirandolina, Gabriella Tagliaferri-Rizzoli.
Monsieur Ralph, Agostino Liparini.
Conte Policastro, Giacomo Rizzoli.
Giulietta, Stella Lodi.
Calinfronio, Vincenzo Fochetti.
Perenella, Caterina Gibetti.
Monsieur Petit, N. N.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Dresda.

Lo stesso libretto venne in seguito musicato da Luigi Caruso (Trieste, teatro di S. Pietro, carnevale 1776) e da Antonio Franceschi (Sinigaglia, fiera 1776, col titolo: *La virtuosa moderna*).

42. **L'assemblea**, opera (giocosa?). Mannheim, luglio (od agosto) 1773. (Cfr. *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*, von Dr. Friedrich Walter. Leipzig, 1898, a p. 155 e 367).

43. **La contadina superba**, ovvero il **giocatore burlato**, intermezzi a 5 voci in 2 parti, poesia d'anonimo. Roma, teatro Valle, carn. 1774.

Conte Ernesto, Ferdinando Mazzanti.
Rosina, Giuseppe Gelli.
Lisetta, Vitale Damiani.
Beltrame, Sinibaldo Durelli.
Giocondo, Antonio Beccari.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Partitura ms. al Conservatorio di Bruxelles; alla Biblioteca Reale di Dresda.

Replicata a Lisbona, teatro di Salvaterra, 1776.

44. **Tamas Kouli-Kan nell'Indie**, opera seria in 3 atti, poesia di Vittorio Amedeo Cigna-Santi. Firenze, teatro della Pergola, venerdì 16 settembre 1774 (autunno) (1).

Scià Nadir (Tamas Kouli-Kan), Arcangelo Cortoni.
Maometto, Giuseppe Aprile.
Zama, Angela Gagliani.
Mirza, Giuseppe Pasqualini.
Zelinda, Anna Potenza.
Nisam, Francesco Papi.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Lo stesso libretto era già stato musicato da Gaetano Pugnani, per Torino, teatro Regio, carnevale 1772.

---

(1) Venne " eseguita bravamente " dalle tre prime parti, l'Aprile, la Gagliani ed il Cortoni. (*Notizie del mondo* [di Firenze], 1774, Num. 76).

45. **Merope**, opera seria, poesia di Apostolo Zeno. Torino, teatro Regio, carnevale 1775.

Esecutori: Caterina Bonafini, Giuseppe Compagnucci, Pietro Santi (1).

46. **Il vecchio deluso**, opera giocosa. Padova, teatro Nuovo, carnevale 1775, per intermezzo alle recite della comica compagnia di Antonio Goldoni. La ricorda il Pallerotti (op. cit.); potrebbe esser replica d'un'opera data prima altrove con titolo differente.

Esecutori: Antonia Darbes, Maddalena Marzocchi, Gio. Battista Contieri, Tommaso Grandi, Luigi Lazzarini.

47. **Demetrio**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. Venezia, teatro di S. Benedetto, fiera dell'Ascensione del 1775.

Cleonice, Giuseppina Maccherini.
Alceste, Antonio Goti, in alternativa con Giuseppe Millico.
Fenicio, Valentino Adamberger.
Olinto, Luigi Marchesi.
Barsene, Luigia Farnese.
Mitrane, Carlo Angiolini.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Il Fétis, al N. 32 del suo elenco, erra dicendola data a Torino nel 1773, poichè in detto anno al teatro Regio (il teatro dell'opera seria) le due opere che solevansi dare (in carnevale) furono: *Argea* di Felice Alessandri e *Didone* di Giuseppe Colla.

48. **Telemaco**, cantata a 4 voci, poesia dell'abate Giuseppe Petrosellini. Roma, Palazzo di D. Livio Odescalchi Duca di Bracciano, mercoledì 5 luglio 1775. Fu data in onore dell'arciduca Massimiliano d'Austria (1756-1801), e " sì per la musica, che per i Cantanti, e numerosa Orchestra riscosse un grande applauso dall'Altez. Sua, e da tutta la numerosa Nobiltà, particolarmente di primo rango, ivi intervenuta... " (*Diario ordinario* [di Roma]. Num. 54. In data delli 8 luglio 1775).

49. **Vologeso**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Apostolo Zeno. Milano, teatro Ducale, martedì 26 dicembre 1775 (prima opera della stagione di carnevale 1776) (2).

---

(1) G. Sacerdote, *Teatro Regio di Torino*. Cenni storici intorno al teatro e cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1662 al 1890. Torino, 1892. — Oltre ai ricordati cantanti, vi agiron probabilmente ancora: Giacomo David, Monaca Bonanni e Paola Borelli-David, facenti parte in quella stagione della compagnia del Teatro Regio, come rilevasi dal libretto dell'*Alcina e Ruggero* di Felice Alessandri.

(2) " Il virtuoso Millico primo Attore riscuote tutto l'applauso non meno che la prima Attrice Cammilla Mattei ". *Notizie del mondo* [di Firenze], 1776, Num. 2, sotto la data di Milano. E nello stesso numero sotto la data di Bologna: " Hanno poco incontro l'Opera seria, e i balli del Teatro di

Vologeso, Giuseppe Millico.
Berenice, Camilla Mattei.
Lucio Vero, Antonio Pini.
Lucilla, Margherita Gibetti.
Aniceto, Pietro Santi.
Flavio, Carlo Angiolini.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

50. **Cantata**, poesia dell'abate Gaspare Jacopetti. Massa Ducale, sabato 29 giugno 1776, festeggiandosi il genetliaco della Sovrana (1) ed inaugurandosi le adunanze di una nuova Società Filarmonica.

51. **Semiramide riconosciuta**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Pietro Metastasio. Napoli, teatro di S. Carlo, martedì 13 agosto 1776 (2). — Fétis, N. 10, col titolo: *Semiramide*, senza luogo nè anno.

Semiramide, Elisabetta Teuber.
Scitalce, Giovanni Rubinelli.
Ircano, Arcangelo Cortoni.
Tamiri, Elisabetta Ranieri.
Mirteo, Giuseppe Benedetti.
Sibari, Nicola Lancellotti.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli ed al Conservatorio di Parigi, col titolo: *Semiramide*.

52. **Il matrimonio in contrasto**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, 1776 (3).

I personaggi sono: *D. Armida, Olimpia, Rosella, Eugenia, D. Ciccantonio, D. Bertoldo, Calandrino, Conte di Belviso.*

Milano „. Infatti nella *Gazzetta universale* [di Firenze], 1776, Num. 9, sotto la data di Milano, 24 gennaio, l'opera è detta " poco plausibile per i soggetti di canto, e ballo, decorazioni, ecc., ... „. Per avere un migliore spettacolo il conte di Castelbarco ed i marchesi Caldarara, Fagnani e Menafoglio assunsero l'impresa, ponendo in scena la *Merope* di Traetta, la quale fece " gran colpo „. *Gazz. cit.*, Num. 11.

(1) Maria Teresa Cybo Malaspina, Duchessa di Massa e Carrara, figlia del Duca Alderano IV († 1731) e di Ricciarda Gonzaga, nata il 29 giugno 1725, sposata il 16 aprile 1741 ad Ercole Rinaldo Principe Ereditario di Modena (1727 † 1803), morta a Reggio il 26 dicembre 1790.

(2) Nel " *Diario estero* [di Roma], Num. 173. In data delli 30 Agosto 1776 „ si legge che quest'opera ha " riportato l'universale approvazione „. La prima sera l'opera venne preceduta da un *Prologo* allusivo alla ricorrenza del genetliaco della Regina Maria Carolina.

(3) A quest'opera si riferisce probabilmente quanto segue, che si legge nella *Gazzetta universale* [di Firenze], 1776, Num. 84, sotto la data di Napoli, 8 ottobre: " Nel Teatro dei Fiorentini è stata posta in scena un'Opera Buffa che è di un gusto veramente singolare, essendo la musica del noto Maestro di Cappella Signor Guglielmi. Non solo tutta questa Nobiltà si porta a godere della medesima, ma le M.M. L.L. [il Re e la Regina] ancora vi si trasferiscono spesso da Portici „.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli.

Repliche: Napoli, teatro dei Fiorentini, 1782; Napoli, teatro Nuovo, seconda opera del 1806 (ridotta a 2 atti: il Florimo attribuisce la poesia a Giuseppe Checcherini, ma il libretto di questa replica è anonimo; il Checcherini tutt'al più potrebbe essere il riduttore).

53. **Artaserse**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. Roma, teatro a Torre Argentina, mercoledì 29 gennaio 1777 (seconda opera della stagione di carnevale) (1). — Fétis, N. 42, senza luogo nè anno.

Artaserse, Michele Neri.
Mandane, N. N.
Artabano, Valentino Adamberger.
Arbace, Vito Millico.
Semira, N. N.
Megabise, Lorenzo Caleffi.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Replicata a Bologna, teatro Zagnoni, carnevale 1789.

54. **Ricimero**, opera seria in 3 atti, poesia d'anonimo. Napoli, teatro di S. Carlo, venerdì 30 maggio 1777 (2). — Fétis, N. 46, coll'anno 1778.

Ricimero, Giuseppe Calcagni.
Rodoaldo, Giovanni Ansani.
Ernelinda, Maria Leli (3).
Vitige, Giovanni Rubinelli.
Eduige, Teresa Margherita de Rossi.
Edelberto, Antonia Rubinacci.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli; al Conservatorio di Parigi.

---

(1) " Non avendo avuto il minimo incontro la musica del Maestro di Cappella Guglielmi... si sono messe delle Arie di altri Professori, che hanno composto in altro tempo il Dramma l'*Artaserse* „. *Gazzetta universale* [di Firenze], 1777, Num. 13.

(2) Nel " *Diario estero* [di Roma], Num. 257. In data delli 20 Giugno 1777 „ del *Ricimero* è detto che " riportò l'universale approvazione „. Lo stesso leggesi nelle *Notizie del mondo* [di Firenze], 1777, Num. 46, ma, secondo la *Gazzetta universale* [di Firenze], 1777, Num. 47, l'opera " non ha molto incontrato, forse perchè le voci del Sig. Rubinelli, e della Signora Guglielmi sono unisone. Il Sig. Giovanni Ansani riportò frattanto tutto l'applauso per la sua soprendente *(sic)* voce e abilità „.

(3) Il Croce (*I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII.* Napoli, 1891) dice che nella stagione 1777-78 al San Carlo agì qual prima donna la moglie del G.; ora nei libretti per prima donna è indicata Maria Leli: essa dunque era la moglie del maestro. — Il G. fu, come è noto, pessimo marito e padre; il Fétis (IV, 140) indica come l'ultima delle sue amanti la cantante Oliva: è forse Oliva Martini che cantò nel carnevale 1784 a Napoli, teatro dei Fiorentini.

55. **I fuorusciti**, commedia per musica, poesia d'anonimo. Napoli, teatro dei Fiorentini, inverno 1777.

D. Oronzio, Giuseppe Casaccia.
D. Ciccio, Antonio Casaccia.
D. Ernesto, Nicola Zarlatti.
Sinonimo, Giovanni Beltrani.
Fiordispina, Maria Benvenuti.
Matilde, Francesca Benvenuti.
Annella, Maria Giuseppa Migliozzi.

Gerber e dietro a lui Fétis (N. 58) la dicon data a Castelnuovo, 1785, dove tutt'al più potrà essere stata replicata. Il Florimo nel suo elenco indica: " *50. I fuorusciti, 1777. — 63. I fuorusciti. — 64. Castel Nuovo, 1785* " (!!). — Del G. si diede in tedesco l'opera *Die beyden Flüchtlinge* (Gerber) che potrebbe esser traduzione della presente.

56. **Il raggiratore di poca fortuna**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, domenica 1° agosto 1779 (prima opera dell'anno teatrale) (1). — Fétis, N. 44, senza luogo, coll'anno 1776.

Madama Auretta, Anna Benvenuti.
D. Masullo, Gennaro Luzio.
D. Giampetronio, Serafino Blasi.
Sandrina, Francesca Benvenuti.
Parmetella, Rosa Satiro.
Florida, Teresa Benvenuti.
Dublasso, Nicola Zarlatti.
Necco, Giuseppe Trabalza.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Repliche: Firenze, teatro del Cocomero, carnevale 1782; Monza, autunno 1783; Napoli, teatro del Fondo, 1789.

57. **La villanella ingentilita**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Saverio Zini. Napoli, teatro dei Fiorentini, lunedì 8 nov. 1779 (autunno) (2). — Fétis, N. 51, col titolo: *I fratelli Pappamosca*, Milano, 1783.

Dorina, Anna Benvenuti.
Viola, Rosa Satiro.
Berenice, Francesca Benvenuti.
Ranieri, Teresa Benvenuti.
D. Quinzio Pappamosca, Seraf. Blasi.
Alessandro, Nicola Zarlatti.
D. Sesto Pappamosca, Gennaro Luzio.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi, col titolo: *Papamosca*.

Repliche: Firenze, teatro della Pergola, primavera 1782, col titolo: *I due fratelli sciocchi*; Milano, teatro alla Scala, autunno 1783, ridotta a 2 atti, col titolo: *I fratelli Pappamosca*; Napoli, teatro dei Fiorentini, autunno 1784.

---

(1) Con quest'opera si riaprì il teatro dei Fiorentini, " tutto rifabbricato di nuovo dai fondamenti, e sommamente vago, e magnificamente decorato ". *Notizie del mondo* [di Firenze], 1779, Num. 64.

(2) Nel " *Diario estero* [di Roma], Num. 511. In data delli 26 Novembre 1779 " si legge che l'opera " ha... avuto il maggior incontro ".

Il Florimo (IV, 154) attribuisce al G. l'opera *La contadina fortunata*, data a Napoli, teatro Nuovo, primavera 1807, la qual'opera parrebbe esser una replica della presente; però il Florimo è in errore: dal libretto dell'opera suddetta si ricava che la musica è invece di *Ferdinando Paer* (scritta pel teatro Ducale di Parma, carnevale 1797, col titolo: *Il principe di Taranto*; l'argomento è lo stesso della *Villanella ingentilita*, ma la poesia è invece di Filippo Livigni).

58. **Narcisso**, intermezzo a 2 voci in 2 parti... — Fétis, N. 49, coll'anno 1779. Ignorasi il luogo della rappresentazione.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Berlino.

59. **La dama avventuriera**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, prima opera del 1780 (primavera).

Gelinda, Gabriella Tagliaferri-Rizzoli.
Celidoro, Teresa Oltrobelli.
Cecilia Tarantella, Rosa Satiro.
Olimpia, Susanna Maranesi.
D. Ciccalesio Pappannoglia, G. Luzio.
Duca di Belfosso, Serafino Blasi.
D. Apollonio, Giacomo Rizzoli.
Duchino Giacchinetto, Gius. Trabalza.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

60. . . . . Nel carnevale 1781 a Napoli, teatro dei Fiorentini, si diede con felice esito un'opera di G. (1). Non ne è noto il titolo, e non si può stabilire se venne composta espressamente o se non trattavasi che d'una replica.

61. **Endimione**, serenata, poesia di Luigi Serio. Napoli, Nobile Accademia dei Cavalieri, venerdì 28 settembre 1781. Ivi replicata il successivo venerdì 5 ottobre (2).

Esecutori: Celeste Coltellini, Agata Carrara (3), soprano Tommaso Consoli, tenore Antonio Prati.

Questa serenata si trova anche ricordata col titolo *Diana amante*.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Dresda; alla Biblioteca di Corte di Monaco; al Conservatorio di Parigi.

---

(1) Cfr. " *Diario ordinario* [di Roma], Num. 636. In data delli 3 Febraro 1781 „. Alla Biblioteca Casanatense di Roma si conserva una collezione quasi completa di questa importante effemeride.

(2) " ... riportò l'universale applauso „. *Notizie del mondo* [di Firenze], 1781, Num. 83.

(3) La Carrara " riportò grande applauso in un'aria cantata colle arpe... „. *Gazzetta universale* [di Firenze], 1781, Num. 82.

62. **I mietitori**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Saverio Zini. Napoli, teatro dei Fiorentini, sabato 20 ottobre 1781 (seconda opera dell'anno teatrale) (1).

Lesbina, Celeste Coltellini.
Stella, Rosa Satiro.
Brunello, Orsola Mattei.
Marcone, Gennaro Luzio.
Lucio, Cesare Molinari.
Vitellio, Giuseppe Trabalza.
D. Ercolino, Antonio Ricci.
Baronessa D. Ersilia, Rachele d'Orta.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

63. **La semplice ad arte**, commedia per musica, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, 1782 (estate o autunno).

D. Tiridate, Francesco Marchese.
Robinson, Giuseppe Trabalza.
Pandorino, Giovanni Bernucci.
D. Marpione, Vincenzo Chiaruzzi.
Lenina, Celeste Coltellini.
Errichetta, Lucia Celeste Trabalza.
Chiarastella, Maria Gius. Migliozzi.
Berenice, Giulia Gasparrini.

Partitura ms. nell'Archivio Noseda, Milano (in *farsa*).

64. **La quakera spiritosa**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, seconda opera del 1783 (estate). — Fétis, N. 50.

Vertunna, Celeste Coltellini.
Robinetta, Lucia Celeste Trabalza.
Cardellina, Caterina Fiorentini.
Cilletta, Anna Coltellini.
Tognino, Giovanni Morelli.
Conte D. Bucefalo, Antonio Corrado.
Kolibacco, Giuseppe Trabalza.
D. Matusio, Bartolomeo Schiroli.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Repliche: Milano, teatro alla Scala, prima opera d'autunno 1785, ridotta in 2 atti; Torino, teatro Carignano, 1789; Vienna, Burgtheater, 13 agosto 1790, col libretto riformato da Lorenzo da Ponte.

65. **La felicità dell'Anfriso**, componimento drammatico con prologo e licenza, poesia di Giuseppe Pagliuca. Napoli, teatro di S. Carlo, giovedì 2 ottobre 1783 (2).

Apollo, Domenico Mombelli.
Admeto, Francesco Roncaglia.
Alceste, Marina Balducci.
Genio di Partenope (nel prologo), Angelo Monanni.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli.

---

(1) Tre sere prima dei *Mietitori* andò in scena al Teatro Nuovo la commedia per musica *Le donne vendicate* del maestro Gaetano Monti, " e sì l'una che l'altra hanno riportata l'universale approvazione ". *Notizie del mondo* [di Firenze], 1781, Num. 87.

(2) " ...riportò l'applauso universale " (" *Diario estero* [di Roma], Num. 919. In data delli 24 Ottobre 1783 ").

Questo componimento venne fatto eseguire da un comitato di dame per festeggiare il ristabilimento in salute della Regina Maria Carolina, la quale nella notte dal 18 al 19 luglio 1783 erasi sgravata d'una principessina morta.

66. **La donna amante di tutti e fedele a nessuno**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro del Fondo, terza opera del 1783 (autunno). — Fétis, N. 52, coll'anno 1784.

Giantiberio, Antonio Casaccia.
D. Riccardo, Giuseppe Carri.
Mastrocelio, Giuseppe Casaccia.
Pasquino, Gaspare Mayer.
Merolinda, Vittoria Moreschi.
Lisetta, Rosa Satiro.
Checca, Barbara Volpini.
Climene, Giacinta Galli.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

67. **Le vicende d'amore**, intermezzo a 5 voci in 2 parti. Roma... 1784... (carnevale ?). — Fétis, N. 53.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Dresda ed alla Biblioteca di Corte di Vienna.

Repliche: Vienna, 16 giugno 1784 (1); Dresda, 1785.

68. **I finti amori**, commedia per musica in 3 atti, poesia d'anonimo. Napoli, teatro dei Fiorentini, estate 1784 (2). — Fétis, N. 55, Palermo, 1786, e N. 45, col titolo: *L'impostore punito*, Parma, 1776.

Madama Florida, Celeste Coltellini.
Bastiano Trennasi, Gennaro Luzio.
D. Pancrazio, Antonio Casaccia.
Lesbina, Anna Coltellini.
Placida (Placido), Orsolina Mattei.
Filindo, Pasquale di Giovanni.
Gioconda, Lucia Celeste Trabalza.
Zoroastro, Giuseppe Trabalza.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli; al Conservatorio di Parigi, col titolo: *L'impostore punito*.

---

(1) Il Walter (*Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779-1839...*, Leipzig, 1899, Band II, 216) riportando il libretto di questa replica, indotto forse in errore dal poco felice *Dictionnaire des opéras* del Clément, Larousse, Pougin, attribuisce la poesia al Pallavicino: ma il libretto giocoso musicato dal G. non può evidentemente aver nulla di comune col dramma serio in 3 atti *Le vicende d'amor e di fortuna* di Gio. Domenico Pallavicino, dato a Venezia, teatro di S. Fantino, il carnevale 1709, con musica non si sa di chi, e prima ancora al teatro di S. Angelo nel 1702, col titolo *Tiberio imperatore d'Oriente* e con musica di Francesco Gasparini (Cfr. Wiel, op. cit.).

(2) Fu trasportata anche al teatro Reale di Caserta; una recita ebbe luogo il 4 novembre (1784); l'opera " riscosse l'applauso universale " (" *Diario estero* [di Roma], Num. 1033. In data delli 26 Novembre 1784 ").

Repliche col titolo *L'impostore punito*: Milano, teatro alla Scala, terza opera d'autunno 1785 (ridotta a 2 atti); Torino, teatro Carignano, autunno 1786 (in 2 atti); Pesaro, teatro del Sole, carnevale 1788; Varese, teatro Ducale, autunno 1788; Genova, teatro da S. Agostino, estate 1791; Parma, teatro Ducale, primavera 1798; — col titolo originale: Dresda, 1790; Napoli, teatro Nuovo, seconda opera del 1803 (con un'aria nuova del maestro Francesco Ruggi per la Miller).

69. **Le sventure fortunate**, farsa in 1 atto e 13 scene, poesia d'anonimo. Napoli, teatro dei Fiorentini, lunedì 10 gennaio 1785 (carnevale) (1).

Pantalone, Giuseppe Trabalza.
Giampandolfo Tenga, Antonio Casaccia.
Elvira, Lucia Celeste Trabalza.
Alberto, Pasquale di Giovanni.
Giulia, Anna Coltellini.
Filindo, Orsola Mattei.
Clarice, Celeste Coltellini.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Insieme alle *Sventure fortunate* venne rappresentata anche la farsa seguente:

70. **La finta zingara**, farsa in 1 atto e 14 scene, poesia di Giambattista Lorenzi. Napoli, teatro dei Fiorentini, carnevale 1785. — Fétis, N. 35, senza luogo e coll'anno 1774.

Clarinetta, Celeste Coltellini.
Pulcinella, Antonio Casaccia.
Arminda, Lucia Celeste Trabalza.
Cloridea, Anna Coltellini.
Riccardino, Orsola Mattei.
D. Artabano, Giuseppe Trabalza.
Carpione, Pasquale di Giovanni.
Luccio Trebbotte, Carlo Casaccia.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi (2).

Replicata a Pesaro, teatro del Sole, carnevale 1786.

71. **La virtuosa in Mergellina**, commedia per musica in 2 atti, poesia di Saverio Zini. Napoli, teatro Nuovo, seconda opera del 1785 (estate) (3). — Fétis, N. 36, senza luogo e coll'anno 1774.

---

(1) " ... ebbe il più grande incontro ". *Notizie del mondo* [di Firenze], 1785, Num. 6. — La farsa andò in scena ricorrendo il genetliaco dell'Infanta di Spagna Maria Amalia, figlia del Principe delle Asturie, nata il 10 gennaio 1779.

(2) Nell'Archivio Ricordi esiste del G. la partitura manoscritta della farsa *Il solacchianello*, la quale non dev'esser altro che *La finta zingara*: infatti il de Brignoli menziona detta partitura col titolo *Il solacchianello ossia la finta zingara*; di più tra i personaggi della *Finta zingara* havvi *Pulcinella*, il quale è appunto un *Solachianiello* (ciabattino).

(3) Quest'opera venne anche trasportata al teatro Reale di Caserta per divertimento delle Loro Maestà; una recita ebbe luogo il 4 novembre (1785); gli esecutori furon probabilmente gli stessi del teatro Nuovo.

Adalinda, Anna Benini.
Lelio, Bernardo Mengozzi.
Rosmira, Orsolina Mattei.
D. Mercurio, Gennaro Luzio.
D. Ercolino, Francesco Marchesi.
Lirietta, Lucia Poletti.
Doralba, Teresa Arrighetti.
Pancrazio, Giuseppe Buzzi.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Partitura ms. nell'Archivio Ricordi e nell'Archivio Noseda, Milano; alla Biblioteca Reale di Dresda.

Repliche (col titolo *La virtuosa bizzarra*): Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1791; Sinigaglia, teatro dei Condomini, seconda opera della fiera del 1792; Varese, teatro Sociale, autunno 1792; Rovigo, teatro Roncali, 1792; Milano, teatro alla Scala, autunnino 1793 e quaresima 1794; Modena, teatro Rangoni, carnevale 1797; col titolo originale: Livorno, 1793.

72. **Enea e Lavinia**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Vincenzo de Stefano. Napoli, teatro di S. Carlo, venerdì 4 novembre 1785 (1). — Fétis, N. 54.

Latino, Domenico Mombelli.
Enea, Francesco Roncaglia.
Turno, Innocenzo Luccio.
Ilioneo, Antonia Rubinacci.
Amata, Rosa Lefèvre.
Lavinia, Anna Morichelli-Bosello.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli; al Conservatorio di Parigi; alla Biblioteca di Corte di Monaco.

Di quest'opera venne pubblicata a Londra la preghiera-terzetto (Latino, Enea, Lavinia — atto I): " Bella pace, omai discendi ".

Repliche: Venezia, teatro di S. Samuele, carnevale 1788; Napoli, teatro di S. Carlo, 13 agosto 1788; Genova, teatro di S. Agostino, carnevale 1789; Codogno, Nuovo Teatro, maggio 1789; Milano, teatro alla Scala, estate 1789.

73. **La clemenza di Tito**, Torino, 1785. Così il Fétis, al N. 57 del suo elenco; ma il Sacerdote (op. cit.) non la ricorda affatto; di quest'opera non si conosce nè un libretto, nè un esemplare della partitura ms., dimodochè rimane assai dubbia.

74. **Didone** *(Didone abbandonata)*, Venezia, 1785. La ricorda il Fétis al N. 56 del suo elenco; il Wiel (op. cit.) non ne fa alcun cenno; come per la precedente non se ne ha notizia positiva alcuna.

75. **Le nozze in commedia**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, quarta opera del 1786 (carnevale).

---

(1) " ... riportò l'universale approvazione, sì per la musica, che per i balli, e le decorazioni ". *Notizie dal mondo* [di Firenze], 1785, Num. 92.

D. Laura, Vittoria Moreschi. *Bettina*, Lucia Celeste Trabalza.
Monsù Marco, Antonio Casaccia. *D. Ippocrate*, Giuseppe Trabalza.
Dorinetta, Clotilde Cioffi. *D. Caracalla*, Nicola del Sole.
Cavalier Pompilio, Alessandro Fontana.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Il Florimo (op. cit.) riporta nel vol. IV, a p. 76, quest'opera, dicendo anonimi il maestro ed il poeta e non indicando nè personaggi, nè esecutori.

Replicata a Pisa, teatro Prini, primavera 1790, col titolo: *Il medico burlato,* in 2 atti.

76. **Pallade**, cantata. Napoli, t. di S. Carlo, martedì 30 maggio 1786 (1). — Fétis, N. 60.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli.

77. **L'inganno amoroso**, commedia per musica in 2 atti, poesia d'anonimo. Napoli, teatro Nuovo, lunedì 12 giugno 1786 (primav.) (2). — Fétis, N. 11, senza luogo nè anno, e N[i] 65 e 67 con titoli differenti.

Lauretta, *Giulietta*, } Anna Morichelli-Bosello. *Barone D. Procolo*, Serafino Blasi.
Corina, Orsola Mattei.
Madama Giannicca, Cater. Fiorentini. *Baroncino D. Nasturzo*, Genn. Luzio.
Cavalier D. Polidoro, Luigi Bruschi.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli; al Conservatorio di Parigi e di Bruxelles.

Repliche: Vienna, 9 aprile 1787; Aversa, seconda opera del 1789. — Col titolo *Le due gemelle* (3): Monza, autunno 1788; Milano, teatro alla Canobbiana, quadragesima 1789, estate 1796 ed estate 1798; Torino, teatro Carignano, 1790; Bologna, teatro Formagliari, 1791; Trieste, teatro di S. Pietro, carnevale 1792; Parma, teatro Ducale, primav. 1798 e 1809; Parigi, 1790 e 1807. — Col titolo *Gli equivoci nati da somiglianza*: Roma, teatro Valle, carnev. 1787, ridotta in farsetta a 5 voci. — Col titolo *Le nozze disturbate*: Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1788. — Col titolo *Le due gemelle* o sia *gli equivoci nati da somiglianza*: Genova, teatro da S. Agostino, carnevale 1791. — Col titolo *L'equivoco amoroso* ossia *le due gemelle*: Parma, teatro Ducale, carnevale 1792. —

---

(1) " ...ha ricevuta l'universale approvazione " (" *Diario estero* [di Roma], Num. 1195. In data delli 16 Giugno 1786 "). Alla cantata fece seguito una festa da ballo.

(2) " ...ebbe un incontro sorprendente " (" *Diario estero* [di Roma], Numero 1199. In data delli 30 Giugno 1786 ").

(3) Non *I due gemelli*, come si legge in Fétis (N. 65) ed in altri autori.

Col titolo *Le due finte gemelle*: Padova, teatro Obizzi, carnevale 1794 e carnevale 1798.

78. **Le astuzie villane**, commedia per musica in 3 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, seconda opera del 1786 (estate). — Fétis, N. 64, senza luogo, coll'anno 1787.

Lena, Celeste Coltellini.
Gelsomina, Rosa Casazza.
Cicco Tammaro, Antonio Casaccia.
Marcoffo, Giuseppe Trabalza.
Ruospo, Carlo Casaccia.
D. Bianca, Lucia Cassini-Stella.
Conte Zucchimbettoli, Giuseppe Viganoni.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi (in 2 atti).

79. **Lo scoprimento inaspettato**, opera giocosa in 3 atti, poesia d'anonimo. Napoli, teatro Nuovo, carnevale 1787. — Fétis, N. 61, col solo anno.

Laodice, Marianna Santoro-Limperani.
Errichetta, Caterina Fiorentini.
Camilla, Orsola Mattei.
D. Asdrubale d'Alberto, Seraf. Blasi.
Ascanio Folgorone, Gennaro Luzio.
Gionata Frulletto, Luigi Bruschi.
Massimo, Alessandro Fontana.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Il libretto di quest'opera era stato scritto in origine col titolo *La coerede fortunata*, ma, per allusioni indecenti e satiriche contenutevi, il revisore Luigi Serio lo proibì: con numerose modificazioni, e col titolo mutato, ottenne in seguito l'approvazione. (Croce, op. cit., pp. 735-36).

Il Florimo indica quale prima opera del G. un *Don Chichibio* dato a Napoli, teatro Nuovo, carnevale 1739, e lo riporta a p. 114 del vol. IV. Egli però non si accorse che personaggi ed esecutori del *Don Chichibio* preteso di G., son proprio gli stessi dello *Scoprimento inaspettato*; e poichè degli esecutori di quest'ultima opera non ne era forse ancor nato uno solo nel 1739, così è chiaro che il Florimo fu tratto in equivoco da uno scambio di frontispizî: e cioè il frontispizio del libretto d'un'opera, *D. Chichibio*, realmente data nel carnevale 1739 al teatro Nuovo (1), dev'essere stato inavvertitamente applicato ad un libretto dello *Scoprimento inaspettato*, che aveva perduto il proprio. Cadon perciò tutte le deduzioni che il Florimo ha ricavato dalla sua erronea attribuzione al G. del *Don Chichibio*.

---

(1) Alla Biblioteca Angelica ne esiste il libretto, a p. [8] del quale, dopo gli interlocutori, si legge: " La musica è del Signor Pietro Auletta, Maestro di Cappella dell'Eccellentiss. Signor Principe di Belvedere ". I personaggi e gli esecutori, ben differenti da quelli riportati dal Florimo, sono:

D. Chichibio Marramao, Nicola de Simone.
Florinda, Caterina Castelli.
Aurelio, Elisabetta Ronchetti.
Clarice, N. N.
Leandro, Nunziata Barbarini.
Laurina, Santina Pascucci.
Lisetta, Elisabetta Ciani.
Panfilio, Alessandro Renda.
Daliso, Francesca Ciocci.
Corbetto, Barbara Narici.

80. **Laconte** (non *Laocoonte,* come scrivono il Florimo ed altri), opera seria in 3 atti, poesia d'anonimo. Napoli, teatro di S. Carlo, mercoledì 30 maggio 1787 (1).

Laconte, Girolamo Crescentini.
Ligea, Anna Casentini.
Adrasto, Giacomo David.
Barsene, Lucia Celeste Trabalza.
Idreno, Silvestro Fiamenghi.
Metalce, Teresa Villa.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli; al Conservatorio di Parigi.

81. **Debora e Sisara**, azione sacra in 2 parti, poesia di Carlo Sernicola. Napoli, teatro di S. Carlo, quaresima 1788 (2). — Fétis, N. 78, senza luogo nè anno.

Debora, Brigida Giorgi-Banti.
Sisara, Giacomo David.
Alcimo, Girolamo Crescentini.
Araspe, Silvestro Fiamenghi.
Giaele, Lucia Celeste Trabalza.
Barac, Giuseppe Trabalza.
Aber, Pasquale di Giovanni.

Partitura ms. nell'Archivio Ricordi e nell'Archivio Noseda, Milano; al R. Collegio di musica di Napoli; al Liceo Musicale di Bologna; al Conservatorio di Parigi, Bruxelles, ecc.

Repliche: Napoli, teatro di S. Carlo, quaresima 1789 (con alcuni cangiamenti nella seconda parte); Bologna, Madonna di Galliera, 1789; Pisa, 1790; Firenze, teatro della Pergola, quaresima 1791; Genova, Chiesa dei P.P. dell'Oratorio, 1791; Milano, teatro alla Scala, autunno 1793 e quaresima 1794; Napoli, teatro di S. Carlo, quaresima 1795; Bologna, S. Maria della Morte, 1795; Parma, teatro Ducale, estate 1797 e primavera 1798; Livorno, 1798; Napoli, teatro di S. Carlo, 1800; Genova, teatro di S. Agostino, quaresima 1805; Milano, teatro alla Scala, quadragesima 1810; Roma, Chiesa Nuova, 1821, 1822.

82. **La pastorella nobile**, commedia per musica in 2 atti, poesia di Saverio Zini. Napoli, teatro del Fondo, sabato 19 aprile 1788 (primavera). — Fétis, N. 66.

Eurilla, Irene Tomeoni-Dutillieu.
D. Calloandro, Stefano Mandini.
D. Polibio, Serafino Blasi.
D. Florida, Camilla Bolini.
D. Astianatte, Pasquale di Giovanni.
Marchese Astolfo, Vincenzo Calvesi.

Partitura ms. nell'Archivio Ricordi, Milano; al Conservat. di Parigi.

Repliche: Pesaro, teatro del Sole, carnevale 1789; Padova, teatro Obizzi, fiera di S. Giustina del 1789; Milano, teatro alla Scala, prima

---

(1) " ...riportò l'universale applauso " (" *Diario estero* [di Roma], Num. 1301. In data delli 22 Giugno 1787 ").

(2) Nel " *Diario estero* [di Roma], Num. 1375. In data delli 7 Marzo 1788 " leggesi: " ...per la scelta musica... ha riscosso l'applauso universale... ".

opera d'autunno 1789; Torino, teatro Carignano, 1789; Parigi, 12 dicembre 1789; Parma, teatro Ducale, carnevale 1790; Firenze, teatro della Pergola, primavera 1790; Vienna, Burgtheater, 24 maggio 1790; Varese, teatro Ducale, autunno 1790; Bologna, teatro Zagnoni, primavera 1791; Padova, teatro del Prato della Valle, estate 1791; Dresda, 1791; Londra, Pantheon, dicembre 1791; Praga, 1792; S. Francesco d'Albaro (presso Genova), autunno 1794; Varese, teatro Sociale, autunno 1798; Napoli, teatro Nuovo, terza opera del 1802; Milano, teatro Carcano, carnevale 1804; Padova, teatro Nuovo, fiera del Santo del 1807; Parigi, 1807, col titolo: *L'erede di Belprato.*

Fu tradotta anche in tedesco col titolo: *Die adeliche Schäferin oder Die Schöne auf dem Lande.*

Ne vennero stampate le arie per canto e piano a Vienna nel 1793.

83. **Arsace,** opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Giovanni De Gamerra. Venezia, teatro di S. Benedetto, carn. 1789. — Fétis, N. 68.

Medonte, Giovanni Ansani.
Selene, Teresa Saporiti.
Arsace, Andrea Martini.
Zelinda, Caterina Lorenzini.
Evandro, Lorenzo Piatti.
Talete, Antonio Mora.

Lo stesso libretto era già stato musicato da parecchi altri maestri, ora col titolo *Arsace,* ora con quello originario *Medonte re di Epiro.*

84. **Rinaldo** (non *Rialdo,* come si legge in Florimo, II, 343), opera seria in 2 atti, poesia (anonima) di Giuseppe Foppa. Venezia, teatro di S. Benedetto, carnevale 1789. — Fétis, N. 70.

Rinaldo, Andrea Martini.
Armida, Teresa Saporiti.
Idreno, Lorenzo Piattini (1).
Ubaldo, Giovanni Ansani.
Zelmira, Caterina Lorenzini.
Clotarco, Antonio Mora.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Replicata a Sampierdarena, autunno 1791, col titolo: *Armida* (Salvioli). Il Belgrano (2), forse per un equivoco, dice esser la musica di Giuseppe Sarti.

Lo stesso libretto venne poi musicato da Felice Alessandri per Padova, teatro Nuovo, fiera del Santo del 1794, col titolo: *Armida.*

85. **Ademira,** opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Ferdinando Moretti. Napoli, teatro di S. Carlo, sabato 30 maggio 1789. — Fétis, N. 67*bis,* col solo anno.

---

(1) Così nel libretto: ma dovrebbe trattarsi dello stesso cantante che fece da *Evandro* nell'*Arsace* (vedi N. 83).

(2) *Delle feste e dei giuochi dei Genovesi... Appendice* (In *Archivio storico italiano,* serie terza, tomo XVIII).

Flavio Valente, Vitale Damiani.
Alarico, Giacomo David.
Ademira, Anna Morichelli-Bosello.
Eutarco, Angelo Monanni.
Auge, Rosa Satiro-Cipolla.
Anicio, Giulio Cesare Martorelli.

Richiedendo la stagione brevità negli spettacoli, fu ommesso nella rappresentazione l'atto III, ed il pezzo di musica fatto per esso (coro " Rieda su queste arene „) si trasportò all'atto I, scena VII.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Lo stesso libretto era già stato musicato da Angelo Tarchi e da Andrea Lucchesi.

86. **Gl'inganni delusi**, commedia per musica in 2 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro del Fondo, prima opera del 1789 (primavera, 13 giugno).

D. Rosa, Anna Davya.
Sandrina, Maria Longoni.
D. Frascone, Luigi Tasca
Giorgetto, Pietro Montelli.
Monsù Orazio, Pasquale di Giovanni.
Beatrice, Camilla Guidi.
Macario Masturzo, Lorenzo Cipriani.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

87. **La bella pescatrice**, commedia per musica in 2 atti, poesia di Saverio Zini. Napoli, teatro Nuovo, 1789 (primavera?). — Fétis, N. 48, senza luogo nè anno, e N. 71, con titolo differente.

Dorinda, Irene Tomeoni-Dutillieu.
Vespina, Orsola Mattei.
D. Alfonso Scuoglio, Gennaro Luzio.
Celidoro, Giuseppe Pintauro.
Maccabruno, Andrea Ferraro.
Conte Lumaca, Giuseppe Trabalza.
Lisetta, Luisa Volpini.

Partitura ms. nell'Archivio Ricordi e nell'Archivio Noseda a Milano; al R. Collegio di musica di Napoli, ecc. Alla Biblioteca di Corte di Monaco la partitura ms. tedesca col titolo: *Das Fischermädchen.*

Repliche: Roma, teatro Pallacorda, carnevale 1790, col titolo: *La villanella incivilita*; Napoli, teatro del Fondo, prima opera del 1790 (primavera), col titolo: *La pescatrice*; Milano, teatro alla Scala, autunno 1790; Sampierdarena, autunno 1790; S. Francesco d'Albaro, autunno 1790; Torino, teatro Carignano, aut. 1790; Parigi, 1790; Vienna, 1790, col titolo: *Alvaro*; Lodi, primavera 1791; Bologna, teatro Marsigli-Rossi, maggio 1791; Londra, Pantheon, 1791; Dresda, 1791; Parma, teatro di Corte, carnevale 1792; Treviso, autunno 1792; Pavia, teatro Nuovo, 1792; Vienna, 1792; Londra, Little Theatre in the Haymarket, 1792; Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1794; Napoli, teatro dei Fiorentini, 1796; Milano, teatro alla Scala, autunnino 1797; Vienna, 1797; Lisbona, teatro di S. Carlo, 19 gennaio 1798; Napoli, teatro Nuovo, quarta opera del 1807; Dresda, 1811.

Tradotta in tedesco anche col titolo: *Die schöne Fischerin.*

Nel 1793 a Vienna, da Artaria, ne vennero pubblicate le arie per canto e pianoforte, con testo italiano e tedesco.

88. **Alessandro nelle Indie**, opera seria in 2 atti, poesia di Pietro Metastasio. Napoli, teatro di S. Carlo, 4 novembre 1789 (?). Non si ha la certezza che la rappresentazione abbia realmente avuto luogo.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli.

89. **La serva innamorata**, commedia per musica, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, 1790 (primavera o estate). — Fétis, N. 47, senza luogo, coll'anno 1778.

D. Geronzio, Antonio Casaccia.
Tordiglione, Francesco Antonucci.
Galoppino, Pasquale di Giovanni.
Ottavio, Ignazio Alberghi.
Viola, Celeste Coltellini.
Chiaretta, Anna Coltellini.
Rosa, Camilla Maria Guidi.

Partitura ms. nell'Archivio Ricordi, Milano; al Conservatorio di Parigi.

Repliche: Torino, teatro Carignano, 1791; Varese, teatro Sociale, autunno 1791; Napoli, teatro dei Fiorentini, prima opera del 1794 (primavera); Parigi, anno XIII e 1809.

Ne furon pubblicate le arie a Parigi.

90. **L'azzardo**, commedia per musica in 2 atti, poesia d'anonimo. Napoli, teatro del Fondo, sabato 9 ottobre 1790 (autunno) (1).

Tidor, Andrea Chiappini.
D. Quintilio, Gennaro Luzio.
Rolf, Giuseppe Pintauro.
Cunamor, Andrea Ferraro.
Talzuma, Giuseppe Trabalza.
Norina, Irene Tomeoni-Dutillieu.
Zilia, Orsola Mattei.
Gebra, Marianna Vinci.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli.

91. **La morte di Oloferne**, componimento per musica (oratorio) in 2 parti, poesia d'anonimo. Roma, Palazzo del Gran Contestabile Colonna, il venerdì santo 22 aprile 1791, in onore ed alla presenza del re e della regina di Napoli. — Fétis, N. 76, senza luogo, nè anno, col titolo *Betulia liberata*.

Giuditta, Brigida Giorgi-Banti (2).
Gioramo, Antonio Benelli.
Ozia, Filippo Tondini.
Cabri, Mario Mariotti.
Oloferne, Giuseppe Trabalza.
Artemisia, Biagio Parca.
Carmi, Lorenzo Neroni.

---

(1) " ...incontrò l'universale approvazione " (" *Diario estero* [di Roma], Num. 1651. In data delli 29 Ottobre 1790 ").

(2) All'egregio comm. Lozzi, che in questa *Rivista* (XI, 1) pubblicò sulla Banti uno studio interessante e ricco di curiose notizie, rimase ignota la circostanza d'aver essa cantato a Roma. La Banti naturalmente non si espose anche su di un pubblico teatro, poichè le donne vi furono ammesse soltanto dalla primavera 1798, coll'avvento della Repubblica romana. Sette anni prima della Banti, e cioè nel 1784, l'*high-life* romana aveva avuto occasione d'applaudire in una cantata eseguita nella residenza del Cardinale de Bernis un'altra celebre cantante, Celeste Coltellini, la creatrice della parte di *Nina* nell'opera omonima di Paisiello.

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele. — Il libretto, attesa l'eccezionalità dello spettacolo, è di un formato insolitamente grande; in esso non è fatto cenno del luogo in cui la recita ebbe luogo.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli; al Conservatorio di Parigi; e col titolo *Betulia liberata* nell'Archivio Ricordi, Milano.

Repliche: Col titolo *Il trionfo di Giuditta* o sia *La morte di Oloferne*: Firenze, teatro della Pergola, quadragesima 1795; Bologna, teatro Formagliari, 1796. — Col titolo *Il trionfo di Giuditta*: Parma, teatro Ducale, primavera 1803.

Il Croce (op. cit.) rammenta un oratorio: *La morte d'Oloferne,* dato a Napoli, teatro del Fondo, quaresima 1792, colla Banti per Giuditta, senza indicare il maestro: ma dev'essere certamente il G. — Nel libretto della *Morte d'Oloferne* si riscontrano alcuni versi della *Betulia liberata,* azione sacra del Metastasio.

92. **Le false apparenze**, commedia per musica, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro dei Fiorentini, 1791 (primavera o estate).

D. Epifanio, Antonio Casaccia.
D. Sabellio, Francesco Antonucci.
Lattanzio, Pasquale di Giovanni.
Federico, Antonio Benelli.
Alfonsina, Maddalena Masi.
Eurilla, Anna Coltellini.
Rosina, Teresa Bertinotti.

93. **La sposa contrastata**, commedia per musica in 2 atti, poesia di Saverio Zini. Napoli, teatro del Fondo, terza opera del 1791 (autunno).

Cleonice, Anna Nava.
Dorina, Orsola Mattei.
D. Giannalesio, Gennaro Luzio.
Ridolfo, Giuseppe Piovano.
Barone del Sassofrasso, Giuseppe Trabalza.
D. Aristone, Andrea Ferraro.
Auretta, Irene Zito.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Repliche: Milano, teatro alla Canobbiana, seconda opera d'estate 1792, col titolo: *La sposa contrastata* ossia *la cantata scomposta*; id., id., avvento 1793; Parma, teatro Ducale, primavera 1798.

94. **La giardiniera innamorata**, commedia per musica. Vienna, 1791. Il relativo libretto è riportato dal Walter (*Archiv und Bibliothek...*, II, 218); con tutta probabilità non è un'opera nuova, ma replica d'un'opera data prima con titolo differente.

95. **Il poeta di campagna**, commedia per musica in 2 atti, poesia di Saverio Zini. Napoli, teatro Nuovo, prima opera del 1792 (primavera). — Fétis, N. 73, senza luogo, coll'anno 1791 ed il titolo: *Lo sciocco poeta.*

Fiordispina, Teresa Bertinotti.
Chiaretta, Orsola Mattei.
Agatina, Irene Cipriani.
D. Prospero Ciaramella, Genn. Luzio.
Dorante, Michele Schira.
Barone Scartaffio, Andrea Ferraro.
Governator di Fiume Secco, Giovanni Paci.

Libretto alla Biblioteca di S. Cecilia.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Repliche: Vienna, 1793; Firenze, teatro della Pergola, primav. 1795; col titolo *Lo sciocco poeta di campagna*: Firenze, teatro di Via S. Maria, 12 luglio 1793 (in 1 atto); Milano, teatro alla Scala, seconda opera di autunno 1793; Lisbona, teatro di S. Carlo della Principessa, carnevale 1794 (ridotto a farsa in 1 atto e 16 scene).

Dall'editore Luigi Marescalchi venne pubblicato a Napoli il duetto a 2 soprani " S'è pena, s'è affanno ".

96. **Amor fra le vendemmie**, commedia per musica in 2 atti, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro Nuovo, terza opera del 1792 (autunno).

Pascaddozio, Gennaro Luzio.
D. Cesare, Michele Schira.
Giammartino, Andrea Ferraro.
Bartolaccio, N. N.
Coscolina, Margherita Delicati.
Cardella, Orsola Mattei.
Giulietta, Teresa Bertinotti.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Repliche: Torino, teatro Carignano, autunno 1793; Roma, teatro Pallacorda, carnevale 1796.

Il componimento giocoso a 5 voci del G., *L'amore in villa*, dato a Roma, teatro del cittadino Sforza Cesarini, nel 1798, è probabilmente una riduzione dell'*Amor fra le vendemmie*.

97. **Li cinque pretendenti**, Sampierdarena, autunno 1792. — Quest'opera la registra ed attribuisce al G. il Belgrano (op. cit.): però il Salvioli (1) la ricorda senza nome di maestro; in ogni modo non si tratta per certo di opera scritta appositamente.

98. **La lanterna di Diogene**, opera giocosa in 2 atti, poesia di Nicolò Liprandi. Venezia, teatro di S. Samuele, autunno 1793. — Fétis, N. 72, *La lanterna di Diogenio (sic)*, Napoli, 1791.

Il libretto non dà i nomi degli esecutori.

I personaggi sono: *Signor Mammera*, *Donna Clarice*, *Bettina*, *Cavaliere Narciso*, *Nina*, *Nane*, *Fiammetta*, *Bemolo*.

Secondo il de Brignoli, che ricorda l'opera col titolo *Nane barcarolo ossia la lanterna di Diogene* e la data erronea del 1794, fece da *Nina* la Saporiti, da *Nane* il basso Mandini; il resto della compagnia era molto scadente.

---

(1) *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Volume primo, ottava dispensa, Venezia, 1901.

Sotto il nome di Nicolò Liprandi è celato Angelo Anelli (1).

Partitura ms. nell'Archivio Ricordi, Milano; al Conservatorio di Parigi e di Bruxelles.

Repliche: Milano, teatro alla Scala, prima opera dell'autunno 1794; Dresda, 1796; Pesaro, teatro del Sole, carnevale 1807; Padova, teatro Nuovo, autunno 1810.

99. **Admeto**, opera seria, poesia di Giuseppe Palomba. Napoli, teatro del Fondo, seconda opera del 1794 (estate).

Admeto, Matteo Babini.
Apollo, Girolamo Braura.
Palemone, Giuseppe Trabalza.
Cloe, Elena Cantoni.
Mopsa, Margherita Delicati.
Lisa, Antonia Dascovurt.
Ergasto, Guglielmina Tortoni.

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

100. **La pupilla scaltra**, opera giocosa in 2 atti, poesia d'anonimo. Venezia, teatro di S. Benedetto, carnevale 1795.

Annetta, Giulia Gasparini.
D. Gradasso, Stefano Mandini.
D. Petronio, Pietro Verni.
Giannino, Silvestro Corradini.
Lucrezia, Camilla Baglioni.
Peppina, Marianna Gafforini.
Tonino, Andrea Verni.

101. **Il trionfo di Camilla**, opera seria in 2 atti, poesia d'anonimo. Napoli, teatro di S. Carlo, sabato 30 maggio 1795.

Latino, Giacomo David.
Prenestro, Pietro Mattucci.
Aronte, Pasquale Maselli.
Mezio, Ludovico Olivieri.
Camilla, Elisabetta Billington.
Sabina, Maria Buratti.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli; al Conservatorio di Parigi.

102. **Tomiri**, opera seria in 2 atti, poesia d'anonimo. Venezia, teatro di S. Benedetto, seconda opera dell'autunno 1795.

Tomiri, Elisabetta Billington.
Ciro, Gustavo Lazzarini.
Cambise, Francesco Ceccarelli.
Arbace, Francesco Rossi.
Toante, Carlo Rinaldi.
Aspasia, Carolina Maranesi.
Zoaspe, Giovanni Bottari.

Se ne diedero 6 sole recite, perchè dall'8 dicembre al termine dell'autunno il teatro restò chiuso per malattia della Billington.

Partitura ms. al British Museum, Londra.

103. **La morte di Cleopatra**, opera seria in 2 atti. Napoli, teatro di S. Carlo, 1796 (?). La data non è sicura.

---

(1) Nella biografia di Angelo Anelli [di Ch... cioè Giuseppe Del Chiappa] pubblicata nella *Gazzetta Prov. di Pavia* del 28 febbraio 1852 (e poi in opuscolo di pp. 4 n. n., s. n. t.) fra i melodrammi dell'A. è citato anche il presente.

I personaggi sono: *Cleopatra, Ottaviano Augusto, Marco Antonio, Ottavia, Tianeo, Eros.*

Il libretto è probabilmente quello omonimo di Antonio Simone Sografi, già musicato da Sebastiano Nasolini.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli; al Conservatorio di Parigi.

Repliche: Napoli, teatro di S. Carlo, 30 maggio 1798 (nel libretto e precisamente nella dedica al re leggesi: " Per la *seconda volta*..... comparisce sulle scene del *vostro Real Teatro* il dramma intitolato: *La morte di Cleopatra*..... „); Roma, teatro Alibert, primavera 1800; Firenze, teatro della Pergola, carnevale 1801, col titolo: *Cleopatra.*

104. **Gionata Maccabeo**, tragedia in 2 parti, tratta dalle Scritture, poesia d'anonimo. Napoli, teatro di S. Carlo, quaresima 1798 (28 febbraio).

Gionata, Pietro Mattucci.
Egla, Luigia Todi.
Abra, Rosalia Cammarano.
Trifone, Giacomo David.
Simone, Gioacchino Franchi.
Arsace, Ludovico Olivieri.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Partitura ms. al Royal College of Music, Londra.

105. **Ippolito**, opera seria, poesia d'anonimo. Napoli, teatro di S. Carlo, domenica 4 novembre 1798.

Teseo, Giuseppe Recupito.
Ippolito, Pietro Mattucci.
Timete, Pietro Zampati.
Melanto, Gioacchino Franchi.
Fedra, Luigia Todi.
Aricia, Rosalia Cammarano.

106. **Il sagrificio di Gefte**, dramma sacro, poesia d'anonimo. Napoli, teatro del Fondo, 1801 (Florimo, op. cit., IV).

107. **Siface e Sofonisba**, opera seria in 2 atti, poesia di Andrea Leone Tottola. Napoli, teatro di S. Carlo, domenica 30 maggio 1802.

Siface, Domenico Mombelli.
Sofonisba, Caterina Angiolini.
Massinissa, Francesco Roncaglia.
Balsame, Teresa Menchini.
Etiocle, Ludovico Olivieri.
Numidio, Luigi Polimante.

Libretto alla Biblioteca Angelica.

Partitura ms. al R. Collegio di musica di Napoli.

108. **Il Paradiso perduto** cioè **Adamo ed Eva per il loro noto peccato discacciati dal Paradiso terrestre**, azione sacra in 2 atti, poesia di Giovanni Battista Rasi. Roma, Oratorio di S. Maria in Vallicella detto la Chiesa Nuova, lunedì 1° novembre 1802.

Personaggi: *Angelo, Adamo, Eva.*

Il Rasi a p. 83 del volume I dei suoi *Componimenti sacri drammatici* (Roma, 1830), pur dicendo il G. " famoso Maestro „, giudica " debole e presto dimenticata „ la musica del *Paradiso perduto*; nondimeno

se ne ebbero repliche nel suddetto Oratorio l'11 novembre 1804, il 24 gennaio 1819, il 9 gennaio ed il 19 novembre 1820.

Il libretto, riformato, venne rivestito di nuova musica dal P. Paolo Bonfichi; prima esecuzione: Roma, in casa del poeta, l'8 dicembre 1824.

109. **Cantata sagra,** poesia del Padre D. Antonio Grandi, barnabita. Roma, Archiginnasio della Sapienza, giovedì 2 dicembre 1802, in occasione della riapertura dell'Accademia di Religione Cattolica.

Personaggi: *Dionigi, Damare, Filalete.*

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele.

Repliche (col titolo *S. Dionigi Areopagita*): Roma, Archiginnasio della Sapienza, 3 gennaio 1805; 14 gennaio 1808; 1816 (6 giugno?), sempre per l'annua riapertura della suddetta Accademia.

***

Delle seguenti opere mancano i dati per ordinarle cronologicamente:

110. **Amore in caricatura,** opera in 2 atti.....

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Un'opera giocosa collo stesso titolo la scrisse Vincenzo Ciampi su libretto di Carlo Goldoni, per Venezia, teatro di S. Angelo, carn. 1761.

111. **Gli amori teatrali,** opera.....

Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Potrebbe esser la stessa dell'*Impresa d'opera.*

112. **La donna scaltra**... Roma... — Fétis, N. 20, senza anno. Mancan più precise notizie.

113. **Gl'intrighi di D. Facilone,** intermezzo a 5 voci.....

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Dresda.

114. **La madre de' Maccabei,** componimento sacro in 2 parti, poesia del P. Giuseppe Barbieri. Roma, Oratorio dei R.R. P.P. della Congregazione dell'Oratorio.....

I personaggi sono: *Anna, Giacobbe, Antioco, Apollonio.*

Libretto alla Biblioteca V. Emanuele.

Nel libretto non è indicato l'anno, che può ritenersi compreso tra il 1760 ed il 1770 (1).

---

(1) Secondo il *Diario ordinario* [di Roma] del 10 novembre 1764, un componimento, *La madre de' Maccabei,* venne eseguito il 1° novembre all'Oratorio della Chiesa Nuova: non è però detto di chi fosse la musica. Il libretto del Barbieri venne musicato anche da Pasquale Anfossi (Roma, 1764), dall'abate Francesco Garroni (Roma, 1765) e dall'abate Bergamini (Roma, 1767).

115. **La pace tra gli amici**..... Brescia..... — Fétis, N. 18, senza anno. Mancan più precise notizie. Potrebbe esser la stessa dei *Rivali placati*.

116. **Il regno delle Amazoni**, opera in 2 atti.....
Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.
Collo stesso titolo si conoscono due opere: una di Agostino Accorimboni, l'altra di Pasquale Anfossi.

117. **Scipione nella Spagna**, opera in 3 atti.....
Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.
Nell'*Eitner's Quellen-Lexikon* quest'opera figura come data a Venezia circa il 1746; il Wiel (op. cit.) ricorda infatti un *Scipione nelle Spagne* per l'autunno 1746 al teatro di S. Angelo: ma il maestro non è nominato nel libretto; quindi l'opera di G. non può identificarsi con quella data a Venezia.

118. **Tigrane**, pasticcio (dato sicuramente a Londra) nel quale sono alcuni pezzi di G. Ne vennero pubblicati " the favourite songs " a Londra, da Bremner.

119-120. **La morte d'Abele**. — **Le lagrime di San Pietro**, oratori. — Fétis, N^i 75 e 79, senza luogo nè anno. Mancan notizie sicure di essi. Del primo, per quel che scrive il de Brignoli, esisteva la partitura ms. nell'Archivio Ricordi; ma essa non figura nel Catalogo Ricordi del 1875.

Il Gerber (*Neues histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, 1812-14) ricorda, fra varie opere di G. date in tedesco, *Der verliebte Zwist*: non si sa di quale opera italiana sia la traduzione. Lo stesso può dirsi per *Die Freundschaft auf der Probe*, opera il cui libretto si trova riportato in un catalogo del Liepmannssohn di Berlino.

Il Fétis, ai N^i 7, 13, 33, 34, 37 a 40, 62, 69, 74 e 77 del suo elenco e con date affatto erronee, attribuisce ancora a Pietro G. le seguenti 13 opere, che invece sono del figlio Pietro Carlo:

Il matrimonio villano, 1765. — *Le convenienze teatrali*. — *I raggiri della serva*, 1774. — *Don Papirio*, 1774. — *Due nozze ed un sol marito*, Napoli, 1774. — *La scelta d'uno sposo*, 1775. — *Le nozze in campagna*, 1775. — *Il Sedecia*, 1775. — *Guerra aperta*, Firenze, 1787. — *La vedova contrastata*, 1787. — *La spora (sic) bisbetica*, Napoli, 1789. — *Paolo e Virginia*. — *La distruzione di Gierusalemme (sic)*, (la stessa opera del Sedecia).

Inoltre ai N^i 30 e 59 cita: *La frascatana*, 1773, e *La donna al peggior s'appiglia*, Napoli, 1786; ma la prima è di Paisiello e la seconda di Cimarosa. Dal canto suo il Florimo (II, 343, e IV) gli attribuisce anche le seguenti opere del figlio: *Gli amanti in cimento*. — *I tre rivali*. — *La fiera*. — *L'equivoco degli sposi*. — *La serva bizzarra*.

Al figlio Pietro Carlo poi il Fétis attribuisce *L'erede di Bel Prato,* che è la stessa opera della *Pastorella nobile.*

Nel maggio 1773 per l'apertura della stagione a Schwetzingen diedesi il divertimento per musica *Il giuoco di picchetto* di compositore anonimo; il Walter (*Geschichte...*, p. 155) suppone che questi possa essere il G.; ma è forse più probabile che si tratti della omonima partitura di Jommelli, un esemplare della quale è riportato nel *Lager-Katalog* N° 28 di Richard Bertling a Dresda.

Da quanto leggesi a p. 33 del volume IV dei *Componimenti sacri drammatici* di Giovanni Battista Rasi (Roma, 1830), resta incerto se il G. abbia rimusicato la cantata *I trattenimenti di S. Filippo Neri sul Monte di S. Onofrio* od abbia soltanto modificata (" rinnovata ") la musica scritta nel 1797 dal maestro Camillo Crescini. Una cantata in onore di S Onofrio venne " diretta " dal G. il 1° giugno 1800 al Monte di S. Onofrio: però il *Diario ordinario* [di Roma] non indica il compositore.

Il G. infine musicò i cori (in numero di tre) della tragedia l'*Ajace* di Lorenzo Ruspoli, rappresentata in Roma il 25, 26 e 28 novembre 1801 nella Galleria della Casa Ruspoli. Detta tragedia, insieme ad altra (la *Tecmessa*) dello stesso autore, fu pubblicata in Roma l'anno seguente.

***

Riassumendo: non tenuto conto di 4 opere appartenenti al G. solo in piccola parte *(Le gelosie — Lo sposo di tre e marito di nessuna — Orfeo — Tigrane),* si hanno 116 opere; di queste, 17 sono incerte, parte per mancanza assoluta di notizie positive, parte per la possibilità che siano semplicemente repliche di opere date in precedenza con titolo differente, e due infine pel dubbio che la rispettiva partitura sia stata attribuita al G. per un equivoco.

Dette opere incerte sono le seguenti:

4. *I capricci d'una marchesa (I capricci di una vedova).*
6. *I due soldati.*
9-10. *Il finto cieco. — Don Ambrogio.*
46. *Il vecchio deluso.*
60. (Titolo ignoto). Napoli, teatro dei Fiorentini, carnevale 1781.
73. *La clemenza di Tito.*
74. *Didone (Didone abbandonata).*
94. *La giardiniera innamorata.*
97. *Li cinque pretendenti.*
110. *Amore in caricatura.*
111. *Gli amori teatrali.*
112. *La donna scaltra.*
115. *La pace tra gli amici.*
116. *Il regno delle Amazoni.*
119-120. *La morte d'Abele. — Le lagrime di San Pietro.*

Le 99 opere rimanenti si suddividono come segue:

Opere buffe	52,
Opere serie	35,
Oratorî e cantate sacre . .	7,
Cantate	5.

A rendere spedita la ricerca delle notizie relative ad una data opera, si fa seguire la serie dei titoli delle opere disposti in ordine alfabetico. I numeri corrispondono a quelli del presente elenco:

Adamo ed Eva per il loro noto peccato discacciati dal Paradiso terrestre, 108.
" *Adeliche (Die) Schäferin* „, 82.
Ademira, 85.
Admeto, 99.
Adriano in Siria, 23.
Alceste, 29.
Alessandro nelle Indie, 88.
Alvaro, 87.
Amante (L') che spende, 32.
" *Amintas* „, 22.
Amor fra le vendemmie, 96.
Amore in caricatura, 110.
Amore (L') in villa, 96.
Amori (Gli) teatrali, 111.
Antigono, 28.
Armida, 84.
Arsace, 83.
Artaserse, 53.
Assemblea (L'), 42.
Astuzie (Le) villane, 78.
Azzardo (L'), 90.
Bella (La) pescatrice, 87.
Betulia liberata, 91.
Beyden (Die) Flüchtlinge, 55.
Bradamante e Ruggiero, 31.
Cacciatori (I), 7.
Cantata, 50.
Cantata sagra, 109.
Cantata (La) scomposta, 93.
Capricci (I) d'una marchesa, 4.
Capricci (I) di una vedova, 4.
Carnevale (Il) di Venezia, 35.
Cinque (Li) pretendenti, 97.
Clemenza (La) di Tito, 73.
Cleopatra, 103.
Coerede (La) fortunata, 79.
Componimento drammatico, 26.
Contadina (La) fortunata, 57.
Contadina (La) superba, 43.
Contadine (Le) bizzarre, 12.
Dama (La) avventuriera, 59.
Debora e Sisara, 81.
Demetrio, 47.
Diana amante, 61.
Didone (Didone abbandonata), 74.
Disertore (Il), 37.
Don Ambrogio, 10.
Don Chichibio, 79.
Donna (La) amante di tutti e fedele a nessuno, 66.
Donna (La) di tutti i caratteri, 8.
Donna (La) scaltra, 112.
Due (Le) finte gemelle, 77.
Due (I) fratelli sciocchi, 57.
Due (Le) gemelle, 77.
Due (I) soldati, 6.
Endimione, 61.
Enea e Lavinia, 72.
Equivoci (Gli) nati da somiglianza, 77.
Equivoco (L') amoroso, 77.
Erede (L') di Belprato, 82.
Ezio, 34.
False (Le) apparenze, 92.
Farnace, 19.
Felicità (La) dell'Anfriso, 65.
Finta (La) zingara, 70.
Finti (I) amori, 68.
Finto (Il) cieco, 9.
" *Fischermädchen (Das)* „, 87.
Francese (La) brillante, 14.
Fratelli (I) Pappamosca, 57.
Fuorusciti (I), 55.
Gelosie (Le), 13.
Giardiniera (La) innamorata, 94.
Giocatore (Il) burlato, 43.
Gionata Maccabeo, 104.
Ifigenia (Ifigenia in Aulide), 33.
Impostore (L') punito, 68.
Impresa (L') d'opera, 30.
Inganni (Gl') delusi, 86.
Inganno (L') amoroso, 77.
Intrighi (Gl') di D. Facilone, 113.
Ippolito, 105.
Laconte, 80.
Lagrime (Le) di San Pietro, 120.
Lanterna (La) di Diogene, 98.

Laocoonte, 80.
Madama l'umorista, 8.
Madre (La) de' Maccabei, 114.
Matrimonio (Il) in contrasto, 52.
Medico (Il) burlato, 75.
Merope, 45.
Mietitori (I), 62.
Mirandolina, 41.
Moglie (La) imperiosa, 3.
Morte (La) d'Abele, 119.
Morte (La) di Cleopatra, 103.
Morte (La) di Oloferne, 91.
Nane barcarolo, 98.
Narcisso, 58.
Nozze (Le) disturbate, 77.
Nozze (Le) in commedia, 75.
Olimpiade (L'), 16.
Orfeo, 36.
Orlando furioso, 38.
Ottavio (L'), 5.
Pace (La) tra gli amici, 115.
Pallade, 76.
Papamosca (sic), 57.
Paradiso (Il) perduto, 108.
Pastorella (La) nobile, 82.
Pazzie (Le) di Orlando, 38.
Pescatrice (La), 87.
Poeta (Il) di campagna, 95.
Pupilla (La) scaltra, 100.
Quakera (La) spiritosa, 64.
Raggiratore (Il) di poca fortuna, 56.
Ratto (Il) della sposa, 21.
Re (Il) pastore, 22.
Regno (Il) delle Amazoni, 116.
Rialdo, 84.
Ricca (La) locandiera, 2.
Ricimero, 54.
Rinaldo, 84.
Rivali (I) placati, 17.
" *Robert und Kalliste* ", 27.
Ruggiero, 31.
Sagrificio (Il) di Gefte, 106.
S. Dionigi Areopagita, 109.
" *Schöne (Die) auf dem Lande* ", 82.
" *Schöne (Die) Fischerin* ", 87.
Sciocco (Lo) poeta di campagna, 95.
Scipione nella Spagna, 117.
Scoprimento (Lo) inaspettato, 79.
Semiramide, 51.
Semiramide riconosciuta, 51.
Semplice (La) ad arte, 63.
Serva (La) innamorata, 89.
Sesostri, 25.
Siface e Sofonisba, 107.
Siroe re di Persia, 18.
Solacchianello (Il), 70.
Solachianello (Lo) 'mbroglione, 1.
Spirito (Lo) di contraddizione, 24.
Sposa (La) contrastata, 93.
Sposa (La) fedele, 27.
Sposo (Lo) di tre e marito di nessuna, 15.
Sventure (Le) fortunate, 69.
Tamas Kouli-Kan nell'Indie, 44.
Tamerlano, 20.
Teatro (Il) in scena, 30.
Telemaco, 48.
Tigrane, 118.
Tito Manlio, 11.
Tomiri, 102.
Trionfo (Il) di Camilla, 101.
Trionfo (Il) di Giuditta, 91.
" *Triumph (Der) der Treue* ", 27.
Uccellatori (Gli), 40.
Vecchio (Il) deluso, 46.
Viaggiatori (I) ridicoli, 39.
Vicende (Le) d'amore, 67.
Villanella (La) incivilita, 87.
Villanella (La) ingentilita, 57.
Virtuosa (La) bizzarra, 71.
Virtuosa (La) in Mergellina, 71.
Vologeso, 49.

ELENCO DEI POETI

Sono preceduti da un asterisco i nomi dei poeti i cui drammi furon da Guglielmi solamente *rimusicati*:

Anelli Angelo (1761-1820), 98.
Badini Carlo Francesco, 38.
*(?) Barbieri p. Giuseppe, della Congregazione dell'Oratorio, 114.
Bertati Giovanni (1735-1815), 41.
Borga Antonio Maria, (1723-1768), 26.
*Calsabigi Ranieri (1715-1795), 29.
Cavalieri Bartolomeo, 30.
Chiari Pietro (?) (1711-1785), 27.
*Cigna-Santi Vittorio Amedeo, 44.
*Federico Gennaro Antonio († tra 1743 e 1748), 5.
Foppa Giuseppe (1760-1845), 84.
*Gamerra (De) Giovanni (1743-1803), 83.
*Goldoni Carlo (?) (1707-1793), 40.
Grandi p. Antonio, barnabita, 109.

Jacopetti Gaspare (1735-1802), 50.
Liprandi Nicolò, vedi Anelli Angelo.
Lorenzi Giambattista (1719?-1807), 70.
Martinelli Gaetano, 17, 21, 24.
Mazzolà Caterino († 1806), 31.
*Metastasio Pietro (1698-1782), 16, 18, 22, 23, 28, 34, 47, 51, 53, 88.
Mililotti Pasquale, 14.
*Moretti Ferdinando, 85.
Pagliuca Giuseppe, dei conti di Manupello, 65.
Palomba Antonio († 1764), 8, 15.
Palomba Giuseppe, 52, 56, 59, 63, 64, 66, 75, 78, 86, 89, 92, 96, 99.
*Pariati Pietro (1665-1733), 25.
Petrosellini Giuseppe, 48.
Pignataro Domenico, 1.
*Piovene Agostino, 20.
Rasi Giovanni Battista, 108.
*Roccaforte Gaetano (?), 11.
Serio Luigi (1744-1799), 61.
Sernicola Carlo, 81.
*Sografi Antonio Simone (?) (1759-1818), 103.
Stefano (De) Vincenzo, 72.
Tassi Nicolò, 32.
Tottola Andrea Leone († 1831), 107.
*Zeno Apostolo (1668-1750), 25, 45, 49.
Zini Saverio, 57, 62, 71, 82, 87, 93, 95.

Roma, novembre 1904.

FRANCESCO PIOVANO.

Arte contemporanea

LA " QUESTIONE DEL *PARSIFAL* „ IN AMERICA

Le memorabili esecuzioni di Bayreuth, avevano da tempo in America richiamato sul *Parsifal* l'attenzione di coloro che speculano su le varie manifestazioni dell'arte musicale, e più specialmente degli impresari teatrali.

L'organizzazione del teatro di Bayreuth, i lauti guadagni che il monopolio del diritto di rappresentazione del capolavoro wagneriano produce, la possibilità di contrapporre nel nuovo mondo una Mecca musicale a quella da Wagner medesimo tenuta al battesimo, non potevano a meno di esercitare un certo fascino sullo speculatore americano così da allettarlo al tentativo di una rappresentazione del *Parsifal* indipendentemente dal pericolo che gli eredi di Wagner ne avessero potuto ottenere la proibizione.

L'idea, che non manca di una certa genialità..... industriale, sorse prima che in altri chiara e determinata nel signor Conried, impresario del teatro Metropolitan House di New-York, e bisogna riconoscere che seppe anche con molta abilità e disinvoltura condurla ad effetto.

Sono avvenimenti di poco più che un anno fa, divulgati dalla stampa di ogni paese, ma che non è inopportuno rimettere di nuovo nella loro vera luce.

Pare che la casa Goldmark & Conried non fosse al suo primo tentativo, ed avesse già in precedenza fatte vivaci premure ed insistenze per la riproduzione del *Parsifal*, ma però senza risultato: le altre opere del grande di Lipsia erano già state sfruttate largamente in America, senza che ai suoi eredi ne fosse venuto un conveniente profitto.

Respinto colle buone, il Conried non si diede per vinto, ma pensò di rappresentare egualmente il *Parsifal*, al teatro Metropolitano, nell'occasione del Natale del 1903.

L'avvenimento, annunziato su tutti i giornali, fu causa di una vivace polemica, nella quale ogni lato della vertenza che fu battezzata col nome di *questione Parsifal*, venne ampiamente, con fervore a noi sconosciuto, e sotto ogni aspetto, discusso.

A parte gli improperî che alcuni giornali non esitarono di lanciare all'indirizzo degli eredi Wagner, e dei quali la signora Cosima fu fatta più ferocemente bersaglio, i giornali più temperati accennarono subito ad una questione *morale* del *Parsifal*, alla quale fece seguito quella *religiosa*. Pretendevano alcuni di dar vinta senz'altro al Conried la lite che gli eredi Wagner non avevano al primo annunzio della rappresentazione mancato di intentargli onde ottenerne dall'Autorità giudiziaria il divieto, osservando che dal momento che il *Parsifal* non era stato registrato in America agli effetti della protezione dei diritti di autore, la conclusione era che chiunque poteva aver copia dello spartito e rappresentarlo. Al che altri rispondeva che non si doveva trovare nella legge una difesa alla rapacità d' ingordi speculatori, i quali non riguardavano le esecuzioni del *Parsifal* se non come un buon affare: in favore degli eredi Wagner stava sempre un diritto morale, quello di veder rispettata la volontà del defunto, che nessuno poteva in buona fede contestare o violare, ma che doveva essere osservata per l'affinità che esiste tra legge e morale. « È una vera ladreria — così affermava il *Musical Courier* (annata 1903, N. 1231) — prendere ciò che non ci appartiene e farne oggetto di riproduzione e speculazione, solo perchè non è protetto in conformità delle leggi ».

E si soggiungeva che sarebbe stato molto meglio che la notte di Natale il Teatro Metropolitano fosse rimasto chiuso, anzichè aprirsi per una rappresentazione che è contraria ai principî morali posti dal fondatore della religione cristiana.

Un altro giornale arrivò perfino ad affermare che la rappresentazione del *Parsifal* non era che un sintomo di una condizione generale della società, dovuta alla mancanza di studi di morale nelle scuole e nei collegi!

Nè minori furono le lagnanze dal punto di vista religioso. L'impresa fu accusata nientemeno che di speculare sulla Passione di

Cristo, appunto perchè l'argomento era tale da cattivare l'attenzione della moltitudine; il simbolo di Cristo, di S. Giovanni Battista, di Maria Maddalena, avrebbero affascinata la gran folla di New-York anche per l'incanto della musica wagneriana e per la *réclame* che si era fatta.

I sentimenti di Conried furono paragonati nella loro ipocrisia ai sentimenti religiosi che animano in apparenza il fachiro nel suo sacrifizio. « Chi utilizza un simbolico Gesù Cristo alla vigilia di Natale come figura principale di una rappresentazione che ha fatto salire i prezzi dei posti a 5 e 10 dollari dimostra una mancanza assoluta di sentimenti delicati e rispettosi verso gli altri. »

La questione di diritto era invece ridotta a proporzioni molto più semplici, ed è di questa che intendiamo occuparci.

***

L'avvocato Hawes di New-York nell'agosto 1903 trovavasi ad Interlacken, nella Svizzera, in viaggio di nozze, quando venne in discussione in America la questione del *Parsifal.*

La signora Cosima fu consigliata di rivolgersi a lui, e così fece, invitandolo a Bayreuth dove gli conferì l'incarico di procedere contro il signor Conried.

Questi venne di fatto citato dinanzi la Corte di Circuito degli Stati Uniti, distretto Sud di New-York, allo scopo che gli fosse impedita la rappresentazione del *Parsifal.* La causa venne discussa nel novembre 1903 e diede luogo ad un dibattito interessantissimo, sia per la notorietà dei contendenti, che per la eleganza ed importanza delle questioni di diritto che vi furono trattate.

La difesa degli eredi Wagner, dopo aver dimostrato la loro qualità per agire in giudizio quali successori *ab intestato* di Riccardo Wagner, produsse alcune lettere del grande musicista in cui egli manifesta il desiderio che il *Parsifal* sia dato soltanto a Bayreuth.

Venendo possia a spiegare la storia dei rapporti tra Wagner e la ditta editrice B. Schott's Sons di Magonza, si sostenne che il primo ebbe a concedere alla ditta il diritto di avere alcune copie dello spartito per usarne soltanto per privata distribuzione, e coll'obbligo

di stampare su ogni copia numerata la dicitura: « diritti di rappresentazione riservati ».

Spiegato poscia il sistema di protezione della proprietà artistica in Germania, l'avv. Hawes accennava alla Casa Goldmark e Conried ed alle trattative fatte anni or sono per la riproduzione dell'opera wagneriana, nonchè all'accordo seguìto coi compratori dello spartito allo scopo di evitare la rappresentazione della intera opera: affermava inoltre che l'opera musicale del maestro, ad eccezione del *Parsifal*, data in America, era stata rubacchiata da egoistici e poco scrupolosi direttori di compagnia ed impresari, senza mai pagare ai proprietari diritto o compenso alcuno.

Veniva in proposito citato il caso di Stanton, il quale all' epoca in cui dirigeva il Metropolitan House per la rappresentazione di opere wagneriane, pagava un tanto fissato a sua volontà alla Direzione di Bayreuth, e cioè circa la somma di 2800 dollari: l'impresa Grau non pagò mai un soldo.

Tutte queste affermazioni venivano opportunamente appoggiate cogli originali documenti tedeschi tradotti ed ordinati: fra questi l'originale dell'accordo tra Wagner e la ditta Schott, nonchè i documenti che si riferiscono alle opere vagneriane tenuti dagli amministratori del defunto Re Luigi di Baviera ed ora ritornati agli eredi Wagner.

Notevole poi ricordare che nel giudizio intervenne anche Rudolph Schirmer per affermare conforme a verità i fatti asseriti dagli attori, che cioè intorno al 1883 l'editore Schott stampò un certo numero di copie dello spartito orchestrale del *Parsifal*, ciascuna delle quali numerata e contenente la riserva pei diritti di rappresentazione. Tre o più di dette copie furono appunto mandate alla Casa Schirmer come agente di Schott, accompagnandole da istruzioni positive, che cioè nessuna di dette copie fosse venduta senza che il compratore firmasse un impegno di non cedere od usare lo spartito a scopo di rappresentazione pubblica. Soggiungeva lo Schirmer di avere ancora presso di sè una copia dello spartito, mentre le altre due erano state vendute a persone che desideravano studiarlo, e ciascuna firmò l'impegno di cui sopra.

E veniamo ai convenuti Conried e C. La loro difesa fu estremamente lunga e laboriosa. Conried affermava che circa 15 anni fa

in Londra egli ebbe già ad occuparsi della questione *Parsifal*, quando visitando negozi di edizioni musicali ed indagando sullo spartito del *Parsifal* nel negozio di Willcox, questi gli disse che gli spartiti del *Parsifal* erano in vendita e chiunque poteva averli pagandone il dovuto prezzo. Narrava inoltre che allorchè anni or sono ebbe a progettare la rappresentazione del *Parsifal*, offrì alla signora Wagner 20000 dollari in corrispettivo della concessione, ma tale offerta era dovuta al desiderio di assicurarsi il concorso del direttore di opere wagneriane, il defunto Antonio Seidl.

Nell'ottobre 1903 egli poi comprò nel negozio di Schirmer uno degli spartiti del *Parsifal* in miniatura, senza che contenesse alcuna riserva: l'edizione era completa sotto ogni riguardo (ciò che vivamente era contestato dagli eredi Wagner), onde egli si convinse che le opere wagneriane negli Stati Uniti erano di dominio pubblico e non godevano protezione alcuna. Ricordava come precedente di non lieve importanza, che il *Parsifal* era già stato dato negli Stati Uniti e precisamente a Brooklin la sera del 31 marzo 1890, per intero, senza scene nè costumi.

A queste osservazioni altre se ne aggiungevano fatte da Enrico Morghenthan, vice-presidente della Compagnia Metropolitan Opera Conried, tendenti a rivendicare alla impresa il diritto di rappresentazione del *Parsifal*, trattandosi di una organizzazione diversa, separata, eseguita sotto le leggi di New-York. Osservava d'altra parte che dalla morte di Wagner fino al 1913 i suoi eredi godranno di rilevanti rendite dalla rappresentazione e dalla riproduzione di brani o scene del *Parsifal* nell'impero tedesco.

Recentemente la vedova Wagner avanzò ricorso al Governo e all'Imperatore di Germania per prolungare il periodo di protezione del *Parsifal*, ma è a ritenersi che dopo il 1913 l'opera potrà essere rappresentata liberamente in qualsiasi teatro tedesco. La riserva del diritto di rappresentazione fatta da Wagner per se medesimo, se legale in Germania, non può avere forza ed efficacia extra-territoriale così da ricevere applicazione anche negli Stati Uniti: la pubblicazione dello spartito vale come abbandono dei diritti concessi dalla legge sul medesimo, onde la libertà completa negli Stati Uniti di riprodurre e di rappresentare il lavoro.

***

Queste in succinto le deduzioni degli attori e dei convenuti.

La causa fu sottoposta al giudizio della Corte del Circuito degli Stati Uniti, distretto del Sud di New-York; ed ecco il testo della sentenza che fu pubblicata addì 24 novembre 1903, relatore il giudice Lacombe.

Le risposte alle principali questioni sollevate nella citazione si trovano esposte così chiaramente in documenti scritti da render inutile la deposizione di testimonianze orali per spiegarle.

Il 16 settembre 1881 a Bayreuth e Magonza fu stipulato un contratto scritto fra Riccardo Wagner e la Casa editrice Figli di B. Schott di Magonza; col quale Riccardo Wagner cedeva alla sopranominata Casa editrice l'esclusivo diritto di pubblicazione per tutti i paesi del dramma musicale *Parsifal*, opera teatrale; l'assoluto possesso (*absolute possession*) del libretto della sopradetta opera era già stato trasferito alla detta Casa Figli di B. Schott con contratto in data 17 novembre 1877. I convenuti oppongono che le parole tedesche che furono tradotte in inglese con " *absolute possession* „ dovevano invece tradursi con " incondizionata proprietà „ (*inconditional ownership*). Ma qualunque traduzione s'accetti, s'ha il medesimo risultato. Il contratto poi stabilisce: " Per questa cessione la Ditta Figli di B. Schott, pagherà al signor Riccardo Wagner, la somma di marki 75.000, di cui 40.000 al momento della stipulazione del presente contratto, 20.000 marki al 31 dicembre 1882 e marki 15.000 dopo la XV^a^ rappresentazione del *Parsifal*, più la rimessione del debito di marki 2500 „. Il contratto termina colla seguente clausola: " Il diritto di rappresentazione del *Parsifal* nei teatri è riservato al sig. Riccardo Wagner, mentre " per quanto riguarda i concerti „ egli ha formalmente ceduto i diritti alla Ditta Figli di B. Schott „.

È inutile indagare quali erano le intenzioni di Riccardo Wagner nello stringere questo contratto. La lettera del contratto è chiara, precisa e non ammette equivoci, ed è da presumersi che i contraenti che così s'esprimevano in contratti scritti, capissero ciò che intendevano di dire.

Questo contratto non solo nominava i Figli di B. Schott come agenti di Riccardo Wagner per introdurre il suo dramma musicale nel mondo, riservando all'autore la facoltà di stabilire il tempo, il luogo e la modalità di tale diffusione; ma trasferiva loro l'esclusivo diritto d'edizione e quanto è ad esso inerente per tutti i paesi del mondo. L'autore si riservava il diritto di rappresentazione per i teatri, ed è risaputo che secondo la legge germanica la pubblicazione dell'opera accompagnata dalla dichiarazione che i diritti son riservati, garantisce tali diritti alla

famiglia del compositore per un certo numero d'anni dopo la sua morte. È certo quindi che se Wagner, il giorno in cui cedette ai Figli di B. Schott l'esclusivo diritto di pubblicazione colla sopra riportata riserva, avesse invece per proprio conto pubblicato l'opera in Germania con eguale riserva, non avrebbe perduto il diritto di rappresentazione per quel paese. Ma gli effetti della pubblicazione dell'intera opera, sempre accompagnata da quella riserva, in qualunque paese che non sia la Germania, è da determinarsi secondo la legge locale. Il contratto diede ai Figli di B. Schott il diritto di pubblicare l'opera in ogni paese, rendendo pubblica nello stesso tempo la riserva fatta da Wagner, e tale pubblicazione, se fatta in forza di questo contratto, produrrà gli stessi effetti come se fosse stata fatta da Wagner stesso con questa medesima riserva.

Posteriormente alla morte di Riccardo Wagner, e probabilmente prima che fosse fatta la pubblicazione dell'intera opera anche in Germania, questo contratto originale del 16 settembre 1881 fu modificato da un altro contratto stipulato fra gli eredi Wagner e la Ditta Figli di B. Schott. Con questo secondo contratto in data 29 ottobre 1884, dopo aver ricordato che col primo contratto " il signor Riccardo Wagner ha formalmente ceduto a favore della Ditta Figli di B. Schott i diritti d'autore del *Parsifal* per ciò che concerne i concerti „, gli eredi rinunziano ai 15.000 marchi di cui è parola nel primo contratto, e si conviene " che i diritti (cioè i diritti d'autore per i concerti) per quanto concerne la completa riproduzione dell'opera come oratorio o l'esecuzione accorciata (con tagli) come s'usa nei concerti, ritornano agli eredi di Wagner. Ma d'altro lato si lascia alla Ditta Figli di B. Schott il diritto di disporre dell'opera per la esecuzione di frammenti in concerti. Con ciò non s'intende d'autorizzare un impresario a far eseguire successivamente frammenti non ancora pubblicati insieme con frammenti già pubblicati: preludio, poi musica della Trasformazione, fine del primo atto e Venerdì Santo „. Questo brano è dato per esteso nella traduzione — prova prodotta dall'attore — perchè si contesta che questo secondo contratto abbia modificato il primo contratto in modo tale da limitare il diritto di edizione. Fu detto che il testo sopracitato non ammetteva tale interpretazione: ma sembra pur chiaro che si riferisce alla riproduzione in concerti, lasciando ai Figli di B. Schott il diritto d'esecuzione per i frammenti, bene inteso ritornando agli eredi Wagner il diritto d'esecuzione dell'intera opera, sia completa come oratorio, sia in qualche forma accorciata, con maggiori o minori tagli, però conservando sempre la forma simmetrica e lo spirito dell'opra. Nulla in questo atto si riferisce in qualche modo ai diritti di pubblicazione venduti e trasferiti ai Figli di B. Schott col contratto 16 settembre 1881.

Noi non abbiamo nulla a vedere colla pubblicazione in Germania del

Parsifal fatta dai Figli di B. Schott. Un grande volume in-4° contenente tutta l'opera con parole e note per la rappresentazione, fu pubblicato e venduto coll'avvertimento ai compratori di non rappresentarlo sulle scene. Nel 1902 la Ditta stampò un'edizione in-16° di 3 volumi, e ne mandò un certo numero di copie al suo agente in New-York, G. Schirmer, che le offrì in vendita a chiunque desiderasse comprarle, e varie copie furono infatti vendute. Il fatto della pubblicazione di questa edizione è fuori di disputa: non vi fu solo una distribuzione di un limitato numero di copie a determinati individui per uno scopo speciale, come nel caso della Press Publishing Company contro Monroe, 76, F. R. 196; ma vi fu un'offerta in modo tale che il pubblico senza scelta di persone ne potesse usufruire. Sulla copertina d'ogni copia di questa edizione in 12°, v'era la seguente nota: " Questa copia non può esser usata per la rappresentazione sulle scene "; ma è ben stabilita la legge di questo paese, che se la pubblicazione è completa, tale riserva non produce alcun effetto per limitare i diritti che la pubblicazione conferisce al pubblico.

La querela oppone che la piccola edizione è incompleta, ammettendo che l'edizione in-4° contiene l'intera partitura per orchestra e canto del dramma musicale. Ma le prove addotte hanno dimostrato abbondantemente il contrario. Nell'edizione in 12° vi son alcune condensazioni meccaniche (materiali); per es.: la prima pagina del Preludio nell'edizione originale ha uno spazio per il primo fagotto e un altro per il secondo e terzo fagotto, mentre nell'edizione più piccola i tre fagotti son condensati in un unico spazio e si dànno esempi di egual trattamento per le altre parti strumentali; ma ciò non altera in modo alcuno l'orchestrazione, non una nota, non una battuta è omessa. I tre volumi contengono il *Parsifal* completo: nulla è stato omesso, non una battuta, non una nota, non un chiarimento o istruzione per la azione scenica, contenuti nell'edizione più grande, furon qui soppressi: l'orchestrazione non è nè mutata, nè mutilata, e il testo non è in nessun modo accorciato. Può quindi esser usato per estrarne le varie parti dell'orchestra, degli artisti e del coro. Contiene quindi anche il libretto.

Nè il compositore, nè gli eredi, in seguito a tale pubblicazione, possono insistere che la rappresentazione sia impedita.

Si contesta poi che per certe transazioni, a cui parteciparono Conried e Goldmark, un socio, si sarebbe dovuto impedirgli di rappresentare il *Parsifal*. Ma siccome per questo fatto pende lite, non può qui decidersi.

L'istanza è reietta.

***

La decisione dei giudici americani rispecchia molto esattamente il temperamento di questa popolazione e l'ingegno pratico, diremo mercantile, che ne è la caratteristica. Se a giudici europei si fosse presentata una questione come quella del *Parsifal*, indubbiamente avrebbero sentenziato cercando maggiore appoggio nei principî giuridici e motivando in modo un po' più speculativo. La questione di diritto è invece nel giudicato che commentiamo appena sfiorata, e risolta con un semplice accenno alla legislazione americana sul diritto di autore; mentre anche in linea di fatto si afferma e si nega con molta disinvoltura, così che delle diffuse memorie e dei numerosi allegati versati in causa dai contendenti, non rimane che un monco e difettoso riassunto.

Può darsi però che le condizioni processuali nelle quali l'azione fu intentata, ed il genere stesso dell'azione medesima, abbiano in questa aridità della decisione influito: si trattava di una azione che noi diremmo *pregiudiziale*, di un provvedimento di urgenza, interinale, diretto ad impedire il verificarsi del danno che una rappresentazione abusiva avrebbe arrecato.

Il nostro diritto ha azioni analoghe nelle *azioni possessorie* che mirano appunto alla tutela immediata di uno stato di *fatto*, salva e riservata la questione sul merito: quando si ricordi che il diritto dell'autore sull'opera del proprio ingegno va in quasi tutte le legislazioni sotto il nome di proprietà intellettuale, non può fare meraviglia che la legislazione americana contenga una azione *preliminare* come quella in parola, azione che dato il nostro sistema processuale, che è del resto quello degli altri Stati d'Europa, mal potrebbe reggersi, perchè la sentenza di divieto della rappresentazione non troverebbe nelle lungaggini della procedura modo di essere pubblicata prima che la rappresentazione avesse luogo (1).

---

(1) La legge italiana 19 settembre 1892 (art. 14), ha cercato di ovviare alla possibilità delle esecuzioni abusive, stabilendo che colui che vuol dare la rappresentazione debba presentare e rilasciare al Prefetto la prova scritta comunque legalizzata del consenso dell'autore o dei suoi aventi causa: in difetto, il Prefetto, dietro reclamo dell'interessato, proibirà la rappresentazione.

Per ciò che riguarda la questione di merito, ci sembra che per quanto la decisione appaia, come già osservammo, affrettata, sia in sostanza da approvarsi di fronte alla legge americana sul diritto d'autore. L'America, in fatto di proprietà letteraria, si direbbe un paese poco civile, se si deve giudicare dalla tutela che essa offre alla produzione intellettuale straniera. Per molti anni questa protezione è stata assolutamente negata, e fu solo con la legge 3 marzo 1891, che si potè ottenere la parificazione dei nazionali agli stranieri; ma la concessione appare più che altro platonica, perchè in pratica sono così molteplici le difficoltà di ottenere negli Stati Uniti il riconoscimento del diritto di autore, che meglio è rinunziare a questa tutela. Basti il ricordare che una delle condizioni essenziali a tale riconoscimento, si è quella che il lavoro sia stato pubblicato in America o anteriormente o quanto meno nel giorno stesso della sua pubblicazione all'estero! (Statuti riveduti, art. 4956). Questa prescrizione nel caso del *Parsifal* non era stata seguìta, nè ciò era posto in discussione; onde una vera e propria tutela del diritto di autore non poteva essere invocata.

Le ragioni alle quali la difesa degli eredi Wagner raccomandava il suo assunto erano invece sostanzialmente queste: 1° perchè l'intero spartito del *Parsifal* non fu mai pubblicato col permesso di Wagner; 2° perchè tanto Wagner che i suoi eredi si riservarono sempre il diritto di rappresentazione; 2° perchè non vi fu mai abbandono o rinunzia al pubblico dell'opera in questione.

L'impresa del Teatro Metropolitano dal canto suo sosteneva che il contratto tra Wagner e la ditta Schott aveva autorizzata la pubblicazione e che questa era effettivamente avvenuta, ciò che valeva abbandono dei diritti concessi dalla legge, e la libertà a chiunque negli Stati Uniti di riprodurre e rappresentare lo spartito.

La magistratura americana ha accolto, e ci sembra anche correttamente, questa ultima soluzione.

Dato infatti che negli Stati Uniti vige il principio che nessuno sarà investito del diritto di autore se nel giorno stesso o prima del giorno della pubblicazione in quel paese o all'estero non avrà depositato o consegnato la composizione drammatica o musicale nei modi e termini fissati dall'art. 4956 degli Statuti riveduti, è logica l'illazione trattane dalla decisione che commentiamo, che cioè una volta

che la pubblicazione sia avvenuta, essa vale come rinunzia alla facoltà di tutelare col diritto di autore la composizione medesima, che cade perciò nel pubblico dominio.

Ora il fatto della pubblicazione fu dai giudici messo fuori di disputa: mentre invero lo Schirmer aveva affermato di avere avuto nel suo negozio solo tre esemplari dello spartito del *Parsifal*, la sentenza assevera che non vi fu solo una distribuzione di un limitato numero di copie a individui determinati, per uno scopo speciale, ma una vera offerta in modo che il pubblico potesse, senza distinzione di persone, usufruirne.

Dati questi estremi di fatto, la riserva contenuta in ogni esemplare non poteva evidentemente spiegare alcuna efficacia: la riserva di un diritto emessa contemporaneamente ad un atto che ne vale abbandono, non è attendibile come seria manifestazione della volontà, e quindi resta priva di ogni effetto; mentre d'altra parte la legislazione degli Stati Uniti non conosce altra forma di riserva di diritti d'autore che quella dichiarata nei modi e termini di cui all'articolo 4956 degli Statuti riveduti.

Non è poi nostro compito di addentrarci nell'esame particolareggiato delle altre considerazioni contenute nella sentenza per ciò che ha tratto alla materialità dello spartito che da una parte si sosteneva completo, ciò che dall'altra era negato. Solo ci sembra di poter affermare che, di fronte alla legge locale, la decisione della Corte di Circuito non merita disapprovazione, nè va considerata affatto, come a taluno è sembrato, quale sanzione data dall'Autorità giudiziaria ad un atto di spogliazione.

***

Il successo di Conried a New-York, ha incoraggiato molti suoi colleghi americani e dell'estero; così che furono annunziate rappresentazioni del *Parsifal* non solo in altre città dell'America, a Boston e a San Francisco, ma anche nella stessa Europa, e precisamente ad Amsterdam dove nonostante le proteste degli eredi Wagner, alle quali si sono aggiunte quelle di molti direttori d'orchestra, la società Wagneriana ha annunziato per il prossimo giugno una serie di esecuzioni del *Parsifal*. Nè desterà meraviglia se il tentativo tenderà a generalizzarsi, quando si pensi quale attrattiva presenti il *Parsifal* dal punto di vista commerciale, indipendentemente da ogni concetto

artistico, ciò che spiega del resto anche la riluttanza degli eredi Wagner a concederne la rappresentazione ad altri teatri che non siano quello di Bayreuth, quando pure non fosse remora sufficiente il rispetto alla volontà del defunto.

Non pare adunque che neanche l'Europa sia disposta a continuare il suo pellegrinaggio alla ben organizzata Mecca musicale germanica, per aspettare il 1913, epoca in cui il diritto di autore degli eredi Wagner sul *Parsifal* verrà a scomparire; e il desiderio, a parte ogni preoccupazione di guadagno, non sembra ingiustificato.

Come si volle tolta ogni barriera al pensiero divulgandolo con mille e svariati mezzi da un capo all'altro del mondo, così si va sempre più accentuando la tendenza a diffondere le manifestazioni dell'arte, che è pure potentissimo fattore dell'educazione e della cultura dei popoli. Chi perciò pretenda di localizzare un prodotto dell'arte quale è il melodramma, per natura e virtù congenita alla musica adatto alla massima circolazione, urta troppo violentemente contro questa tendenza, e provoca una reazione che neppure invocando il rispetto alla volontà di un defunto può essere impedita, e molto meno poi facendo richiamo al diritto morale dell'autore sulla propria opera. In questo, la legislaziene appare in evidente contrasto col pensiero e con le tendenze del pubblico; perchè mentre le norme regolanti il diritto di autore vanno sempre più allargandone la portata a danno del pubblico medesimo, questo dal canto suo non concepisce il diniego che venga da un musicista o dai suoi eredi di rappresentare un lavoro, quando non si ricusi il corrispettivo dovuto. Tale facoltà di ostacolare con un semplice e ingiustificato rifiuto, la diffusione di una opera d'arte, rifiuto che sempre si risolve in una enorme prevalenza data alla nuda volontà di un individuo, sulla volontà della collettività, è in aperto contrasto a quanto le legislazioni ammettono e riconoscono nei riguardi della proprietà, che coll'istituto dell'espropriazione forzata può passare dall'individuo nell'ente pubblico che la destina ad uso o utilità pubblica, ammettendosi così implicitamente il diritto di una maggioranza su una minoranza, della collettività sul singolo.

Orbene, la proprietà intellettuale che è una forma diremo più sbiadita, della *proprietà*, nel concetto comunemente accolto, pure nel suo contenuto ha potuto conservare intatta una facoltà che quest'ul-

tima più perfetta non gode, di sottrarsi cioè — nella maggior parte delle legislazioni — all'istituto dell'espropriazione, e ciò più particolarmente poi per quanto essa ha riguardo a lavori teatrali, mentre per questi maggiormente ne era sentita la necessità.

L'opinione del pubblico che vede nel fenomeno *Parsifal* una vera anormalità, non è adunque dovuta a mancanza nelle masse di esatti concetti sul sistema del diritto e delle leggi, ma al contrario è dovuta e voluta dalla legge medesima.

Ma vi ha di più: il monopolio del *Parsifal* è arrivato fino al punto da costituire in una nazione vicina la non ultima delle cause determinanti la riforma della legge sui diritti di autore.

In Austria, prima del 1892, la tutela del diritto di autore era affidata alla r. i. Patente 11 ottobre 1846, la quale riservava il diritto esclusivo di rappresentare un'opera musicale o drammatica al compositore durante la sua vita, e agli eredi per dieci anni decorrenti dal tempo della sua morte. Un voto della Camera dei Deputati (22 giugno 1886) aveva di già invitato il Governo austriaco a presentare uno schema di legge sui diritti di autore che rispondesse al movimento legislativo degli altri Stati europei; quando nel 1892 intervennero le sollecitazioni della vedova di R. Wagner a fine di impedire che la facoltà di rappresentare il *Parsifal* cadesse nel dominio pubblico, come sarebbe avvenuto nei termini della patente surichiamata, alla fine del 1893. Il Governo allora presentò alla Camera Alta un nuovo progetto di legge (20 luglio 1892) nel quale uno dei provvedimenti più innovatori era appunto l'estensione della durata del diritto fissata a trent'anni dalla morte dell'autore; e perchè della nuova concessione potesse giovarsi anche la vedova Wagner per la quale il decennio stabilito dalla legge precedente era prossimo a scadere, si pensò, calcolando la probabile durata della procedura parlamentare, di prolungare quel termine di un *anno*, misura interinale che giustamente venne poi estesa a due anni dalla Camera dei Signori; e con questa modificazione la proposta del Governo diventò legge (20 aprile 1893) intesa a preparare il nuovo ordinamento statuito pur esso con legge del 26 dicembre 1895 (1).

(1) Vedi più diffusamente in proposito: G. P. Chironi, *Il Parsifal* e *Il Barbiere di Siviglia* nel movimento legislativo sul *Diritto d'autore*: « *Rivista musicale* », anno 1896, fasc. 3°.

Così l'Austria dovrà attendere essa pure il 1913 per potere rappresentare nei suoi teatri il *Parsifal*!

Quanto alle altre nazioni, bisogna distinguere quelle che fanno parte della Convenzione di Berna (1), dalle altre che a questa unione internazionale per la protezione delle opere letterarie ed artistiche non aderirono.

Nelle prime vige la norma che il godimento del diritto di autore non può eccedere negli altri paesi la durata della protezione accordatagli nel suo paese di origine (art. 2 della *Convenzione*); e siccome la legge germanica sulla proprietà intellettuale determina tale durata in trenta anni, così il *Parsifal* non diventerà di dominio pubblico che nel 1913, salve le convenzioni speciali intercedenti tra le varie nazioni appartenenti all'Unione.

Tra l'Italia e la Germania esiste una convenzione speciale sui diritti d'autore che risale al 20 giugno 1884, ma in essa la disposizione riguardante la durata della protezione è identica a quella or ora esaminata.

Quanto alle altre nazioni non appartenenti all'Unione, converrà tener conto caso per caso se difettino di convenzioni speciali, e del trattamento fatto dalle rispettive leggi agli stranieri.

Per ciò poi che riguarda il tentativo di Amsterdam che abbiamo già segnalato, sembra giustificato dal fatto che i Paesi Bassi non solo non appartengono alla Convenzione di Berna, ma la legge olandese sui diritti di autore (28 giugno 1881) non accorda protezione di sorta alla produzione estera, dichiarandosi (art. 27) che essa « è applicabile alle opere pubblicate per mezzo della stampa nei Paesi « Bassi o nelle Indie Orientali Neerlandesi, comprese le conferenze « orali, ecc. ».

A parte ogni questione di diritto, senza intendere di far causa comune con coloro che nel *Parsifal* vedono solo un oggetto di ottima speculazione, riteniamo che per l'arte non sarà un male se i nuovi tentativi di rompere il *trust* bayreuthiano avranno esito felice.

---

(1) E cioè: Italia, Belgio, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Haiti, Lussemburgo, Monaco, Norvegia, Spagna, Svizzera, Tunisia e Danimarca.

Nè sarà questo un frustrare la volontà del grande musicista, nè molto meno una spogliazione.

Wagner veramente non manifestò mai questa volontà nè in modi nè in termini tali da attribuirle un indefettibile valore.

La difesa degli eredi non ha prodotto nel giudizio americano che delle lettere in cui egli esprimeva in tale senso un desiderio; ma manca assolutamente la consacrazione di questo desiderio in un obbligo imposto ai suoi eredi, come si è tentato far credere: Wagner morendo non lasciò testamento, e questo suo desiderio, se pure manifestato, è ben poca cosa di fronte agli altri scopi cui intese costantemente la sua opera di artista, specialmente quello di emancipare la Germania dall'arte straniera, dandole un teatro d'opera nazionale; ma egli non lavorò già perchè questo teatro d'opera fosse apprezzato e gustato dai soli tedeschi; egli scrisse anche per l'arte, e alla sua mente fu certo estranea l'idea che questa dovesse circoscriversi negli angusti confini di una nazione e molto meno di una città. Ambizioso come era, Wagner non poteva contentarsi degli allori ottenuti nella sua terra natale, ma amava anche l'applauso del di fuori: se fosse vivente sarebbe egli il primo a togliere il famoso divieto che i suoi eredi si sono imposto.

Nè si gridi alla spogliazione se, sia pure per opera di un qualche mercante, si saprà trovar modo di mandar nel nulla questo divieto! Conried offriva alla vedova Wagner 22000 dollari per rappresentare il *Parsifal*, ma la sua proposta fu rifiutata: meglio per lui se riuscì poi nel suo intento senza pagare alcun corrispettivo! L'esempio pare abbia trovato imitatori, ma se l'arte ne guadagnerà, come non ne dubitiamo, daremo il benvenuto anche a questi speculatori.

Bologna, febbraio 1905.

NICOLA TABANELLI.

RECENSIONI

Storia.

J. G. PROD'HOMME, Hector Berlioz. — Paris, Librairie Ch. Delagrave (fr. 5).

Dell'opera di Ettore Berlioz poco si parla in questo libro di proposito, poichè — com'è detto nell'avvertenza — « l'auteur de cette biographie se proposant de continuer ultérieurement l'étude séparée de chacune des œuvres de Berlioz, a laissé volontairement de côté, autant que faire se pouvait sans tomber dans l'absurde, l'étude de Berlioz musicien ». Vi abbondano in vece le notizie intorno alla vita del bizzarro artista: raccolte di su i documenti contemporanei — atti d'archivi, memorie, lettere, giornali — vagliate con ingegnosa diligenza di storico, ordinate ed esposte con finissimo accorgimento di narratore. Non è uno studio d'arte, dunque; è uno studio d'anima. « Dans ces pages » — à detto un critico — « Berlioz revit tout entier ». E à detto bene.

Ma quale vi rivive? Di lui, ai giorni fervidi del messidoro romantico, il Gautier scriveva: « Nul ne penserait à nier qu'il fût un grand caractère » (1). Ecco: dopo la lettura di queste pagine, un grande carattere a me veramente non pare. Forte poteva esser detto; se tuttavia è vera forza quella che procede non da un'intima e piena armonia tra le facoltà dell'animo, ma dall'esaltazione morbosa di talune d'esse e dal loro eccesso su le altre. Forza, a ogni modo, d'improvvisi impeti e di scatti: non la feconda energia

(1) T. Gautier, *Notices romantiques. Hector Berlioz.* Nella ricca bibliografia con cui si chiude lo studio del Prod'homme non trovo cenno di questo lavoro.

d'un fiume dalle acque uguali e profonde, ma la veemenza torbida di un torrentello che precipiti, ricco più che di vena di strepito, per una china sassosa. Nel Berlioz il sentimento di sè trasmodava di continuo in vertigine fatua; la libertà de' giudizii si pervertiva per lo più in asprezza maligna. Egli era avido di lode, come un barbaro d'acquavite: ogni altro liquore si corrompeva nella sua coppa. La sua critica strideva di tutti i cachinni del sarcasmo, ma nelle sue confessioni squillavano tutte le fanfare dell'orgoglio. Anche quando si proponeva di scrivere con la più abbandonata effusion di cuore, la parola non gli riusciva quasi mai naturale, perché di rado era veramente schietto il suo pensiero: tendeva la frase come il nervo d'un arco fino a spezzarla, spronava ansante lo stile al salto delle figure retoriche — in una corsa selvaggia. Gli mancava il senso della misura; nè poteva attingerlo dall'estetica, egli, nutrito di falsa letteratura declamatoria, povero di gusto così da immettere la tragedia inglese nell'*Eneide* e da confondere in una medesima ammirazione lo Scribe e lo Shakespeare, il Goethe e il Dumas. Recava nella vita il gesto ribelle de' tumidi eroi di lord Byron, de' cui atteggiamenti pareva essersi fatta una norma. L'autore degli « Émaux et Camées », che si piaceva di similitudini mitologiche, lo paragonava a Prometeo, il più romantico de' semidei greci. A me fa in vece ricordare di quel satiro che, quando il Titano recò su la terra il fuoco, corse a baciare la fiamma, e fuggì, piagato, urlando di dolore, nei boschi. Il bosco che accolse il Berlioz fu l'oliveto delle sue *Memorie*; ove ancora risuona — dirò con frase melodrammatica — l'eco di quei lamenti. Certo è, ad ogni modo, che dell'infelicità propria fu egli l'artefice primo. Chi legge il libro del Prod'homme facilmente si persuade che all'autore della « Sinfonia fantastica » gli uomini e i casi non furono più avversi di quel che fossero stati a mille altri artisti; e ch'egli ebbe anzi fortune a molti altri negate — uffici e onori e doni, e lodi di emuli grandi, e gioie d'amicizie e d'amori, e (rarissima ventura) il conforto di colleghi d'arte a lui lungamente devoti. Meno sensitivo e men fatuo, non si sarebbe tanto crucciato di qualche sconfitta; meno invidioso, non avrebbe così fieramente dolorato per le vittorie degli altri, sopra tutto de' migliori. Il Wagner, nel 1860, ricordando quell'« irritazione morbosa », scriveva: « Berlioz è travagliato dal livore ». E aveva ragione. — Oltre che, l'idealismo romantico amava rappresentare cinti d'una corona di spine gli artisti, come l'idealismo cristiano aveva ritratto cinti d'aureola i santi. Pensate se il Berlioz non si compiacque ad atteggiarsi innanzi a sè stesso e agli altri in figura di martire straziato! Quando l'esagerazione e l'amplifica-

zione del vero non gli bastavano, con byroniana disinvoltura..... inventava (1).

Tale è l'indole dell'uomo, che si ritrae da queste pagine; inconsapevole forse, fors'anco repugnante il Prod'homme. Rimane l'artista. E per l'artista, in Francia, la moda volge oggi alla glorificazione. Vero è che di recente Giovanni Marnold concludeva un suo studio sul Berlioz musicista così: « Musicalement, l'influence de Berlioz ne pouvait être que d'ordre négatif, *car le musicien était impuissant à rien créer*. En innovant tant qu'il put, il ne réussit qu'à démolir, et c'est précisément et exclusivement par là que son influence fut féconde..... A regarder son œuvre on est tenté parfois de se demander quelle étrange fantaisie lui prit de se faire musicien; à en considérer les effets on sent combien c'eût été dommage qu'il ne le fût point » (2). R. G.

EDWARD J. DENT, Alessandro Scarlatti, His life and works. With Portrait. — London, 1905. Edward Arnold.

Nel discorrere dell'importanza di questo lavoro e a giustamente apprezzarlo, bisogna tener conto della deficienza dei materiali bio-

---

(1) Recherò un solo esempio: Nel primo volume delle *Memorie* (pagine 312-313) il Berlioz parla della sua *Messa di Requiem*. " Le succès „ — dice — " fut complet en dépit de toutes les conspirations, lâches et atroces, officieuses ou officielles, qui avaient voulu s'y opposer „. E prosegue narrando che al momento in cui dovevasi intonare il *Tuba mirum* " sur la mesure unique „ — trascrivo dall'originale — " dans laquelle l'action du chef d'orchestre est absolument indispensable, Hobernek (il direttore) baisse son bâton, tire tranquillement sa tabatière et se met à prendre une prise de tabac. J'avais toujours l'œil de son côté; à l'instant je pivote rapidement sur un talon, et, m'élançant devant lui, j'étends mon bras et je marque les quatre grands temps du nouveau mouvement. Les orchestres me suivent: tout part en ordre; je conduis le morceau jusqu'à la fin, et l'effet que j'avais rêvé est produit. Quand, aux derniers mots du chœur, Hoberneck vit le *Tuba mirum* sauvé: " Quel sueur froid j'ai eue, me dit-il; sans vous nous étions perdus! — Oui, je le sais bien, répondis-je en le regardant fixement „. Je n'ajoutai pas un mot. L'a-t-il fait exprès? Serait-il possible que cet homme, d'accord avec M. X. X. qui me détestait, et les amis de Cherubini, ait osé méditer et tenter de commettre une basse scélératesse? „... Superbo, non è vero? Ebbene il racconto è, dalla prima all'ultima parola, falso. Il Prod'homme, che cita i documenti del tempo, lo dice une " stupéfiante invention „ Ma chi consideri l'indole del Berlioz non à proprio ragione a stupirne.

(2) *Hector Berlioz musicien. Mercure de France.* Février, 1905.

grafici e bibliografici in rapporto al soggetto, del poco o quasi nessuno interesse che la coltura moderna dimostra per la musica italiana oltre il secolo XVII, anzi oltre i primi cinquant'anni di esso, e dell'aver l'autore di questo libro rinunziato *a priori* ad un lavoro di sintesi storico-artistica, risolvendo tutti i risultati delle sue ricerche in un'analisi minuta, uniforme, delle varie *opere, cantate, arie, ecc.*, di Alessandro Scarlatti, coordinandole secondo un sistema cronologico e razionale piuttosto curioso, ma certo musicalmente antiscientifico, dal quale è risultata una catalogazione alquanto ragionata e commentata, la cui cornice storica è prettamente artificiale. Di Alessandro Scarlatti, l'artista che si presenta alla soglia del 1700, partecipando della decadenza della grande arte italo-ellenica e di tutte le corruzioni di che seppe vivere la reazione di Venezia e di Roma per contraccolpo immediato; di Alessandro Scarlatti, le cui stimmate si riducono all'indecisione tra la corrente plaudita dal mestierume cadente e la nuova vivificazione dell'antico con Lulli in Francia; di questo vero artista, cui nocque l'unilateralità della sua meditazione tecnica e l'assorbimento nelle fatue virtù dei cantori, noi non conosciamo, in questo libro, la motivazione storica, l'opera di segreta o palese connessione, per cui egli è la necessaria figura dell'epoca sua e l'espressione antagonistica del rinnovamento lulliano.

Mr. Dent è stato un diligentissimo ricercatore, un raccoglitore paziente ed appassionato di musiche e di notizie spicciole; quando si è trovato ad aver da fare il suo libro, egli ha sparse tutte queste musiche e notizie in un gran piano. e, come esse non connettevansi all'improvviso e per virtù propria, è venuto egli in aiuto contribuendo, con parecchie illustrazioni, ad una parvenza di nessi storici, i quali, per chi ben veda, lasciano e fatti e opere nel loro singolo isolamento. Tutto questo parmi piuttosto contribuire ad una diminuzione dell'importanza dello Scarlatti. Secondo me, bastava almeno che di qualche opera tipica, per esempio, della *Rosaura*, si fosse fatto il punto di partenza per quella necessaria discussione istorico-artistica, che deve stabilire il carattere di un'epoca e di un'arte nelle sue grandi linee, ragionandovi ed esperimentandovi attorno con tutte le altre prove e manifestazioni simultanee precedenti e successive.

Certo questo libro, giudicato alla stregua degl'intendimenti coi quali è stato concepito, dimostra molta conoscenza dei varî scrittori utili nella speciale bisogna. Ma l'insistere nelle particolarità, per quanto a riprova di erudizione minuta, non è mai stato sufficiente pregiudizio per nessun giovane musicologo alle sue prime armi, e

anche nel Dent, storicamente e musicalmente, la tendenza è di vuotare tutto quanto il sacco.

Tutta questa lunga rassegna di opere dello Scarlatti è divisa in periodi, a seconda della dimora presa da lui in varie città italiane per ragioni professionali. Ciò mi sembra debole.

La musica raccolta pazientemente è parecchia; anche la catalogazione e gl'indici delle cantate sono ben fatti. Solo io ho sentito la mancanza di un accenno qualsiasi, fosse pur passeggero, alla più bella, più tenera, soave e poetica aria che lo Scarlatti abbia composta: quella che comincia colle parole: *Ombre opache*. Se la procuri il Dent, e, udita che l'abbia, forse mi darà ragione. L. TH.

AUGUST GOELLERICH, Beethoven (Die Musik, **herausgegeben von Richard Strauss). — Berlin. Verlag von Bard, Marquardt und Co.**

La figura di Beethoven esce netta da queste pagine, specie per la relazione continua in cui è mantenuta la vita del maestro coll'esame dell'opera sua. È una figura vivente in mezzo alle visioni dell'arte propria e fra il mondo di quelle idealità, in cui gli bisognò rifugiarsi per esistere. Praticamente lo studio obbiettivo delle opere di Beethoven s'alterna con la sua stessa parola e s'insinua opportunamente tra i fatti e le vicende della vita, di modo che l'opera stessa non ne rappresenta che una idealizzazione continua mediante la musica.

Alcuni schizzi musicali e parecchi ritratti adornano e completano intelligentemente il volume: notevole sopratutto lo schizzo dello scherzo che doveva far parte della X^a^ sinfonia, la quale restò appena abbozzata. L. TH.

ERNST PRAETORIUS, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16 Jahrhunderts. **— Leipzig, 1905. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.**

Nella musica bisogna rifare la strada verso l'antichità, come per la letteratura gli studi sull'antico, per essere giovevoli, dovettero servirsi della filologia. A comprendere il senso delle antiche musiche, studi simili a questo sulla teoria musicale alla fine del '400, sono indispensabili: la ricostruzione delle opere pratiche diverrebbe impossibile o piena di errori senza una precisa conoscenza della teoria mensurale, che ha in sè la radice della notazione e dell'espressione della musica del '500.

Gafurio rappresenta il punto massimo nello sviluppo della teoria al secolo XV: esteriormente, in seguito, sol pochi altri gradi s'aggiungono a tale sviluppo. A stabilire l'entità e la consistenza formale di questa teoria, bisogna che tutto il materiale grammatico e didattico venga esaminato parzialmente; e siccome a quest'epoca le regole, appunto perchè convinzioni rudimentali e in molta parte

individuali, sono numerosissime ed incerte, così si capisce quale enorme lavoro richieda la delucidazione di esse, importando massimamente collegarle alla pratica. Le difficoltà maggiori si presentano nella teoria delle alterazioni e dei punti, quanto mai svariata, e così pure in quella della sincopazione, delle prolazioni e proporzioni. Se si aggiunga a questo arido lavoro di disamina, quello del confronto, pur necessario, con sistemi affini nella medesima epoca o dissimili, il che non è raro che avvenga, specie in proposito alla teoria delle proporzioni, si può facilmente immaginare quanti e quali siano gli ostacoli da superare in questo lungo viaggio attraverso la lunga steppa dei teoretici.

Lo studio del Praetorius rappresenta tutto uno stato di notazione ragionata ed esemplificata, alla quale il 16° secolo ne sostituì una ben diversa, lasciando alla prima solo un significato storico. Il risultato che l'autore si era prefisso non manca su ciò, in quanto egli ha dimostrato che la pratica musicale non si opponeva alle deduzioni teoriche, anche là, dove queste non sembravano direttamente autorizzate. L. TH.

W. ARMINE BEVAN, Rossini (Bell's Miniature Series of Musicians). — London. George Bell and Sons.

Poche pagine per dirci qual fu la vita e l'opera di Rossini, senza la pretesa certo di fissarne il carattere e l'importanza; chè, in questo caso, lo stesso carattere di cronache in miniatura non giustificherebbe le asserzioni dell'autore. Anche in piccoli saggi si possono definire delle personalità in arte: ma non basta dire che Rossini scrisse pel teatro e per le voci e tutto ridurre alla speciosità di questo gretto argomento. Tuttavia una rappresentazione della figura isolata di Rossini, in questo libercolo esiste: esiste in quel complesso di curiosità, oltre le quali, dato il genere della pubblicazione, non si deve andare.

Dalla superficialità al dilettantismo. L. TH.

BACH-JAHRBUCH. 1904. Herausgegeben von der *Neuen Bachgesellschaft.* Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

È questo il volume dove si raccolgono le prediche e le conferenze tenute a Lipsia durante le feste in onore di Bach nel passato autunno.

Dire della serietà e del valore istorico e scientifico di queste conferenze è perfettamente inutile. Quando si fanno simili cose in Germania, sono dei veri studi che vengono in luce, studi domandati a delle vere competenze. E in questo caso Bach è stato studiato, commentato e rappresentato in ogni senso.

Bach e l'ufficio divino evangelico è il tema di una conferenza

del Pastore Carlo Greulich, in cui egli dimostra la relazione fra l'arte Bachiana e il sentimento che la determinò, dalle origini gotiche alle prime vesti luterane e alla sua integrazione nel *Corale* e nella *Cantata* di Bach.

Il Dr. Max Seiffert di Berlino viene appresso con una conferenza sulle *Elaborazioni pratiche di composizioni di Bach*, nella quale egli dà indicazioni sul modo in cui si ritiene debba ripararsi alle modalità introdotte nel coro e nell'orchestra, quando queste non rispondono ai concetti originali, siano artistici, siano religiosi: uno studio specialmente pratico e di indole musicale, che è pregevolissimo e profondo.

Un altro tema importante è stato svolto dal Dr. Alfredo Heuss di Lipsia: *Il trattamento del recitativo con speciale riguardo alle* « PASSIONI »: anche questo uno studio eminentemente pratico sul modo con cui si devono eseguire i recitativi di Bach, ben diversi da tutti gli altri. Vi è trattata una questione di accentuistica musicale, in cui il passaggio dalla declamazione al canto è spiegata ed esemplificata, e dovrebbe essere profittevole a tutti i cantanti e musicanti, che si sono arrogati la competenza di interpretare Bach senza possedere il necessario senso d'arte.

Finalmente il Dr. Arnold Schering, un altro competentissimo, ci presenta la sua conferenza su: *Le tradizioni scomparse dell'opera di Bach*, in cui — vere, verissime cose — vengono dimostrati tutti i barbarismi perpetrati dai nostri moderni trascrittori.

Ecco il libro che è risultato come ricordo *aere perennius* dalla ricorrenza di una festa veramente mondiale. Da noi risultano quasi sempre — a proposito di musica, musicisti e scuole sempre — delle chiacchiere, e delle cattive chiacchiere.

Che differenza! L. TH.

Critica.

ALBERT SCHWEITZER, J. S. Bach, le musicien-poète. — Préface de Ch.-M. Widor. Leipzig, 1905. Breitkopf et Härtel.

Sebastiano Bach musicista-poeta? Il titolo sorprende; forsechè i soliti compilatori di giudizî fatti non ci avevano foggiato nella mente un Bach architetto miracoloso di edifizî sonori e... nulla più? Ma quante volte l'anima nostra, scossa dall'emozione più profonda alla lettura della Passione secondo San Matteo o delle opere per cembalo o per organo, non protestò contro l'ingiustizia di chi lo accusava persino di freddezza?

Ecco l'origine del libro. L'organista Widor e lo Schweitzer, dottore in filosofia dell'Università di Strasburgo, sono all'organo; si legge del Bach e poi si discute. In alcuni corali s'incontrano passaggi bruschi che imbarazzano l'interprete. « Quale sarà il pensiero di Bach? si domanda il Widor. Vi dev'essere un'idea che non è quella pretta musicale: come conoscerla? ». « Dalle parole del cantico », suggerisce lo Schweitzer. E il testo del corale dà spiegazione di tutto. Così s'impose lo studio del simbolismo della musica di Bach.

Riassumo le idee dell'autore. Quantunque si denomini un artista dai mezzi con cui egli si esprime, non dimentichiamo che l'anima dell'artista è un tutto complesso che in proporzioni variabili accoglie in sè i doni del poeta, del pittore e del musicista. Come esempî di trasposizioni vanno ricordati Schiller musicista, Goethe pittore, Böcklin poeta, Nietzsche creatore dello stile sinfonico nella letteratura, Wagner infine, che — giusta l'espressione di Nietzsche — come musicista va classificato fra i pittori, come poeta fra i musicisti, come artista, in senso più generale, fra gli attori della scena. L'arte pura è un'astrazione; ogni opera d'arte, per essere compresa, deve suggerire una rappresentazione complessa in cui si armonizzino sensazioni d'ogni ordine. « La logique de l'art, c'est la logique de l'association des idées, et l'impression artistique est d'autant plus forte, que la complexité des associations d'idées conscientes et subconscientes de l'artiste se communiqne, par l'entreprise de son œuvre, d'une façon plus intense et plus complète. L'art c'est la transmission des associations d'idées ». — « La musique descriptive est donc légitime puisque la peinture et la poésie sont comme les éléments inconscients, sans lesquels le langage des sens ne se concevrait pas. Il y a du peintre dans tout musicien ».

Bach è poeta e pittore nello stesso tempo: egli ha in orrore la musica neutra che si sovrappone ad un testo accomunandovisi solo nel ritmo e in un sentimento generale; si attacca alle volte ad una parola che riassume quanto il testo ha di sostanza musicale, e, mediante la composizione, le dà maggiore importanza di quanto avesse in realtà: egli cerca anzitutto l'immagine. Il suo simbolismo è visuale come quello d'un pittore e giunge fino all'espressione di idee astratte; nella cantata n. 77 si osservi la risposta di Cristo allo scriba che gli domanda qual è il più grande dei comandamenti; questi, grandi e piccoli, sono rappresentati dalla melodia del corale. « Ecco i dieci comandamenti » che l'organo fa sentire nel basso in note bianche, la tromba in nere, mentre il coro canta il versetto del Signore che proclama la legge novella d'amore. Così, per rap-

presentare il dogma luterano, Bach tratta ogni corale in due modi: uno dotto e astratto, l'altro semplice e naturale, come riscontro ai due catechismi in latino ed in tedesco che Lutero scrisse rispettivamente pei dotti e pel popolo. In queste astrazioni Bach va sin oltre i limiti dell'arte sua. « Il est indéniable qu'on trouve dans ses œuvres bien des pages qui causent une déception à l'audition. C'est que bon nombre de ses thèmes procèdent plutôt de la vision que de l'imagination musicale proprement dite. En cherchant à reproduire une image visuelle, il se laisse entraîner à créer des thèmes qui sont admirablement caractéristiques, mais qui n'ont plus rien de la phrase musicale. Dans les œuvres de jeunesse, ces exemples sont rares, parce que l'instinct mélodique est encore plus fort que l'instinct descriptif. Mais, plus tard, les exemples de cette musique ultra-picturale deviennent assez fréquents. Parmi les grands chorals de 1736, quelques-uns, comme les chorals sur la Sainte-Cène (VI, n. 30) et sur le baptême (VI, n. 17), sont déjà par delà les limites de la musique. Il en est de même de tous les airs construits sur des thèmes figurant la démarche d'un homme qui trébuche. C'est ainsi que la cantate « Ich glaube Herr, hilf meinem Unglauben » (J'ai la fois, Seigneur: aide-moi dans mon doute) n. 109, est presque insupportable à l'audition, parce qu'elle décrit la foi défaillante à l'aide de thèmes de ce genre ». Questo errore, secondo l'A., proviene dall'altezza eccezionale dell'inspirazione: « Chez Bach l'intensité d'une pensée qui inspire à s'exprimer sans réticence et en toute sincérité est parfois telle qu'elle fait tort à la beauté purement musicale de ses ouvrages. Il a pu se tromper: mais ses erreurs sont de celles que seul le génie est capable de commettre ».

Il linguaggio musicale di Bach ha le sue radici e derivazioni, e i motivi espressivi di Bach si possono classificare in una ventina di categorie. « La richesse de son langage ne consiste pas dans l'abondance de thèmes différents, mais dans les différentes inflexions que prend le même thème suivant les occasions ». La monotonia che per avventura ne deriva è quella dei grandi pensatori i quali esprimono una medesima idea sempre con un'espressione unica, perchè è la sola vera. Chi ha le chiavi di questo linguaggio troverà parlanti anche le stesse composizioni puramente strumentali.

Che in Bach tutto ciò fosse spontaneo lo prova una composizione giovanile per cembalo, il Capriccio sopra la lontananza del fratello dilettissimo; nel « Lamento degli amici » troviamo i disegni melodici coi quali Bach esprime le gradazioni del dolore. E sono di tre specie: pel dolore calmo, il motivo di note legate a due a due (misure 5, 6, 7 e 8); pel dolore agitato, il motivo singhiozzante e

sincopato (misure 17, 18, 19 e 20); il dolore acuto si esprime con un disegno cromatico di cinque o sei note (misure 29 e seguenti). Nei corali dell'*Orgelbüchlein* — composto a trent'anni — sono già fissate le principali formole di Bach.

Indi lo Schweitzer esamina i corali e le cantate e dà una classificazione di motivi a sostegno della sua tesi: ad esempio, il primo motivo del dolore (note legate a due) s'incontra nel corale: « O Lamm Gottes », V, n. 44, nel gran coro finale della prima parte della Passione secondo San Matteo; quali esempî del motivo cromatico, egli cita il coro finale della cantata di Natale « Christen ätzet diesen Tag » n. 63, alle parole: « Non permettere che Satana ci tormenti »; il basso discendente nel primo coro della cantata « Jesu, der du meine Seele hast durch deinen bittern Tod » n. 78; pure il basso ostinato del primo versetto della cantata sul corale « Warum betrübst du dich, mein Herz? » n. 138; il basso discendente nel « Crucifixus » della Messa in *si* minore; nella cantata « Meine Seufzer, meine Tränen » n. 13 il tema, che con tanta efficacia traduce il testo: « Aechzen und erbaermlich Weinen ». Sempre con abbondanza di citazioni, l'A. studia i temi della gioia, dell'incedere, della quiete, dell'ondeggiar dell'acqua, del ridere, del rintocco funebre della campana, il tema di Satana, il tema della stanchezza della vita, del terrore, il ritmo che caratterizza l'idea di solennità, ecc. Questi temi sono poi combinati assieme con singolare ardimento.

Così l'A. si pone risoluto di fronte a Spitta che evita le ricerche in questo senso nel timore forse di attentare alla fama di Bach quale « musicista puro ». A me pare, chi abbia già fatto alcune di queste osservazioni non tarderà a consentire collo Schweitzer nella tesi generale: studio importantissimo d'estetica che dimostra quanto giovi l'indagare presso gli antichi quei problemi intorno a cui oggi ancora ci agitiamo perplessi.

L'A. infine tratta di proposito dell'interpretazione delle opere di Bach: poichè fra altro vi noto avvertimenti cui non sempre si bada, credo utile per gli studiosi spigolare le norme principali. In riguardo al movimento non esagerare la velocità dell'*Allegro* o la lentezza del *Grave*; il segno *Alla breve* non ha un significato speciale e non altera il movimento. Si rispetti la misura, ma con cedevolezza; è anche ammissibile il tempo rubato con finezza e sobrietà; è bene anticipare il ritardando sulla cadenza, affinchè questa conservi un carattere deciso. Si può ritener buono il movimento che permette il risalto sì delle grandi linee come dei particolari.

Il fraseggiare ha da essere quello del violino, con un legato rigo-

roso, ma animato e vario, negli accenti; studiare in proposito le parti d'orchestra della Messa in *si* minore e di alcune cantate. Si osservi che il ritmo dei temi è spesso in antagonismo coll'accento del tempo forte, nè si diminuisca il carattere pesante di certi temi. Il basso di frequente esige un fraseggiare proprio che si distacchi da quello delle altre parti.

L'A. è contrario all'esecuzione sull'organo delle fughe per cembalo, perchè i temi sono d'una struttura troppo ardita perchè si possano supporre destinati all'organo; ammette invece la trascrizione per pianoforte delle fughe per organo.

Il colorito è determinato dall'architettura del pezzo, non dal sentimento. L'A., come già Rubinstein, respinge l'edizione del *Cembalo ben temperato* fatta da Czerny. Lo stile di Bach è quello dell'organo, anche nelle opere per cembalo od orchestra; perciò si eviti il crescendo moderno, si dia risalto francamente ai disegni ed al contrasto tra due sonorità: tuttavia alcuni pezzi per cembalo vogliono una sola sonorità. In opposizione allo stile moderno si osservi: i pezzi di Bach incominciano e finiscono colla sonorità principale: la cadenza conserva la sonorità della frase cui appartiene e non tollera un diminuendo; non si faccia un crescendo alle diverse entrate del tema d'una fuga.

L'organo moderno, quello tedesco sopratutto, si presta male all'esecuzione di Bach: il crescendo automatico è contro lo stile del Maestro; l'A. preferisce l'organo francese di Cavallé-Coll. Anche il pianoforte moderno a suono ampio è sfavorevole; preferibili quelli del tipo Érard; l'insufficienza del pianoforte è evidente nella musica d'insieme cogli strumenti ad arco.

L'A. esamina particolarmente la questione dell'esecuzione delle opere per coro ed orchestra; vuole che si usino gli strumenti antichi e si badi alle proporzioni diverse nell'orchestra antica dalla moderna; è contrario ad una strumentazione modernizzata e all'impiego di esecutori troppo numerosi, e insiste sull'esecuzione del Continuo. Egli dà ragione di queste sue vedute e riconosce la difficoltà del problema, che consisterebbe nella conciliazione dello stile antico cogli effetti moderni.

D'accordo: senonchè quando io ho letto consigli e discussioni ed ho consultato i commentatori, resto ancor dubbioso e riconosco quanto mi rimane per fissar le idee; invano domandai aiuto all'artista esecutore, in particolare al pianista: in Germania forse che il pianista sa dell'esistenza di Bach? Tale incuria fu sino ad oggi scandalosa; anni addietro, a Berlino, in una serie di concerti in onore di Bach, il compositore per cembalo fu *completamente* di-

menticato; oggi appena fa capolino nei programmi, e spero che la moda vorrà supplire la convinzione. Più rispettosi verso il Maestro sono i pianisti — anche del sesso gentile — di scuola francese. Ma io qui faccio punto, perchè se incominciassi a censurare l'operato dei concertisti non finirei così presto.

Lo Schweitzer ha completato il volume con uno studio diligentissimo sulla storia del corale, delle cantate e Passioni prima di Bach, con una biografia e notizie su tutte le opere del Maestro. Leggendo, ho sentito la differenza tra il libro *di fabbrica* e il libro che si è imposto gradatamente allo scrittore e senza ostentazione ne rivela la solida coltura; nè altri poteva essere indicato a scriverlo meglio d'uno studioso di filosofia e teologia ed esperto organista. Per questo il libro riuscì non solo istruttivo, ma dei più dilettevoli che di critica io abbia mai letto. A. E.

LILLI LEHMANN, Studie su "Fidelio". — Leipzig, 1905. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Lilli Lehmann ha voluto che in principio del suo studio fossero queste parole di Goethe: « L'arte non rappresenta propriamente idee, ma il modo ond'essa rappresenta consiste nel comprendere e raccogliere le proprietà caratteristiche e comuni alle cose, vale a dire nello stile ».

Che un'artista del valore di Lilli Lehmann ci abbia voluto offrire uno studio sul *Fidelio*, dobbiamo ascriverlo a vera fortuna, poichè chi ha udita questa geniale artista in tante e così diverse parti sulla scena, come il sottoscritto, non può non riconoscere più competente giudice di lei nei fatti della interpretazione lirica. Tutto questo suo studio è dettato dalla osservazione pratica, dall'osservazione psicologica, poetica e musicale, sui risultati della disposizione scenica, sull'atteggiamento e sul gesto dei personaggi. Si vive veramente una riproduzione del *Fidelio*, leggendo questo scritto, quale a Vienna era possibile, insieme a tante altre, ai tempi in cui le intelligenze più spiccate della Germania si davano convegno sulla scena dell'*Opera Imperiale*, come Alberto Niemann, Marianna Brandt, Franz Betz e la Lehmann. Da principio la grande artista descrive l'azione e i personaggi, poi determina il carattere ampio, nobile, sentimentale di tutta l'azione e di ogni passo dell'opera.

Beethoven ha avuto dei buoni commentatori. La Lehmann, che ha vissuto tanti anni dello spirito di lui, ha lasciato ammaestramenti imperituri agli artisti, e i migliori li ha certamente suggellati con lo studio presente, che i cantanti dovrebbero meditare e di essa farne la loro guida. L. Th.

PHILIPP H. GOEPP, Symphonies and their meaning. — Philadelphia and London, J. B. Lippincott Company.

Una serie di importanti studî sulla sinfonia è svolta in due grossi volumi apparsi l'uno dopo l'altro alla distanza d'un anno. Il materiale biografico e bibliografico è ommesso in questi studî, nè essi vanno considerati sotto l'aspetto di pure analisi tecniche. Lo scopo è piuttosto quello di determinare le qualità individuali di un artista e il suo carattere poetico, desumendolo da un'ampia e particolare osservazione delle sue opere d'arte. Quando si possa stabilire l'evolversi delle forme, la soggettiva intensità delle impressioni e il modo con cui la bellezza appare chiaramente in un tutto omogeneo che ha poesia, consistenza e fascino, noi otterremo rispecchiate delle fisionomie artistiche, le quali, coordinate sotto una grande linea di sviluppo, ci diranno quale sia l'intima significazione dell'arte e dei suoi fatti speciali.

Una buona volta io veggo un'opera critica che ha largo senso e assurge a tipo di manifestazione ideale, opera d'arte essa stessa, come dovrebbe essere il lavoro della mente fissato nella penetrazione del bello. Ciò che le sinfonie significano vuol dire la desunzione dello spirito che anima la vena dell'artista nel momento della creazione, come anche vuol dire lo studio delle costruzioni formali, in cui riposa gran parte dell'impressione. E il Goepp ha realmente studiato la natura intima della sinfonia in tutto il ciclo delle visioni ideali che l'hanno prodotta, da quando, con Haydn, essa fu qualche cosa oltre l'esposizione di un intento formalistico. L'ha studiata nel lungo suo viaggio da Haydn a Brahms con una rassegna di capolavori. Ma egli non ci può presentare soltanto questi capolavori, e neppure ragionare sulle correnti principali di tutta l'arte sinfonica: egli ci deve presentare degli artisti, delle anime lottanti ed imperanti, che parlano a delle altre anime; e qui il Goepp ha saputo trovare la nota che noi chiediamo alla critica superiore, nella esegesi profonda delle individualità, nell'ampiezza e nella virilità dei commenti, nelle desunzioni e nelle prove analitiche fornite su larga base e che fan capo ad un insieme di idee, di verità, di cui l'arte e l'opera d'arte sono lo specchio costante.

Nella ripresa de' proprî studi il Goepp ha completato molti suoi pensieri sulla sinfonia classica da Mozart a Brahms, offrendoci delle vere monografie di Beethoven e di Schumann, nonchè di Mendelssohn e di Raff, importantissime e non prive d'osservazioni nuove ed originali. Egli ha ancora affacciato con largo intuito le manifestazioni della nuova arte sinfonica, ricercando la vita e il fascino dagl'ipermoderni fino a Riccardo Strauss, ben fissandone l'emanazione da

Liszt e da Wagner, per riflettere, da ultimo, sulle apparizioni non meno importanti, e quasi anzi, in parte, determinative, come la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, o in parte derivate, come le sinfonie di Gade, Goetz, Gilchrist e Goldmark.

Sono questi saggi elevate meditazioni sull'arte, istruttive ed inspirate a quei concetti, che assegnano alla critica una potente missione nella vita dell'arte. L. TH.

Estetica.

A. BONAVENTURA. Elementi di estetica musicale. — Livorno, 1905. Raffaello Giusti, editore.

L'arte musica è qui studiata dal Bonaventura nei suoi fattori, nelle sue forme, nella sua contenenza: donde le tre parti della trattazione; più veramente tecnica la prima, artistica la seconda, estetica la terza. Nulla manca in questo volumetto di ciò che è necessario a un libro di elementi; e nulla d'inutile vi si trova. Scritto per le scuole, esso piacerà agli insegnanti per la sicurezza della dottrina (1): gli alunni lo pregeranno sopratutto per la chiarezza dell'esposizione e per la grazia facile dello stile.

R. G.

MARIE JAËLL, L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques. — Paris, 1904, Félix Alcan.

L'autrice tratta dell'educazione del pensiero in relazione al movimento volontario, del tocco sferico, musicale e del tocco contrario. L'intelligenza del libro suppone nel lettore la conoscenza delle opere precedenti, e forse il lettore ha da supplire colla sua immaginazione per coordinare le idee della scrittrice e scorgerne i risultati pratici: le prime due parti sono di carattere generale e meno direttamente parlano all'artista esecutore, il quale comprenderà meglio il capitolo sul tocco contrario. Giusta è l'osservazione, punto di par-

(1) Ò trovata una sola inesattezza, e la noto qui non per altro che per dimostrare all'Autore che ò letto il suo libro con la più diligente attenzione. Eccola: " Il ritmo binario, considerato quanto agli accenti, uno forte " e uno debole, corrisponde in certa guisa nella metrica antica al piede " trocheo che era formato di due sillabe, una lunga in battere e una breve " in levare; mentre considerato quanto alla durata delle note formanti la " battuta corrisponde allo spondeo formato di due lunghe ". Il Bonaventura sembra non avvertire qui che anche nello spondeo dattilico l'*ictus* cade su la prima sillaba, sicchè questo piede si trova corrispondere al ritmo binario esattamente non nella durata soltanto, com'egli dice, ma pur nell'accento.

tenza, che non vi è una mano destra ed una maldestra, bensì la sinistra è la mano complementare della destra: donde segue che il violinista, avendo le mani orientate in senso opposto, si trova in condizione naturale e più favorevole che non il pianista. Molte belle osservazioni contiene questo capitolo e ne provoca molte altre; secondo me, lo studio della mutua dipendenza delle dita e delle mani dovrebbe essere la base scientifica d'un nuovo sistema di diteggiatura e d'una distinzione netta fra ciò che v'è di naturale e di inevitabilmente artifizioso nel meccanismo pianistico. Mi auguro che l'ottima scrittrice voglia proseguire le sue ricerche. A. E.

Opere teoriche.

GUSTAVO MAGRINI, Arte e tecnica del Canto. — Milano, Ulrico Hoepli.

« Non ho la pretesa, dice il chiaro autore nella conclusione di questo pregievolissimo Manuale, che un cantante, studiando questo mio libro, riesca meglio di quello che potrebbe studiandone un altro; però credo che per l'ordine dello studio, per il modo con cui ho esposto le nozioni dell'impostazione e dell'emissione della voce, e in generale per i principî sui quali ho basato lo studio del canto, possa essere utilissimo, in ispecie agl'insegnanti, e servire come guida nell'educazione della voce. Tale è stato il mio scopo: e, per meglio raggiungerlo, ho cercato di essere chiaro e breve, limitando la trattazione della materia a quel tanto che può essere richiesto nell'insegnamento razionale e scientifico, ma nello stesso tempo pratico. Non ho trascurato, in generale, di ricorrere anche alle teorie che ci suggerisce la fisiologia, perchè questa è necessaria per spiegare i fenomeni dell'organo vocale, ma nello stesso tempo, per quanto mi fu possibile, ho cercato in proposito di non dilungarmi e neppure approfondire troppo certe spiegazioni: primo, perchè non ho inteso di fare un trattato di fisiologia, e secondo, perchè non è colla fisiologia che si forma un buon cantante ».

Così l'A., ed io credo che mai autore abbia analizzato e visto più serenamente e lucidamente per entro la propria opera d'arte. Perchè vera e propria opera d'arte viene ad essere questo Manuale scritto senza pretese, ma con uno stile insolitamente nervoso, chiaro e preciso e nel quale si rivela una vera e propria personalità artistica di insegnante.

E solo la lunga pratica di insegnante poteva fornire all'A. quel complesso di minute osservazioni, di pratici ed utilissimi consigli, di popolari ed acute dilucidazioni che rendono la lettura del Ma-

nuale viva ed interessante, pur prescindendo da quanto il medesimo contiene di scientificamente pensato e sistematicamente ordinato.

È un buon libro che sarà certo accolto con favore nel mondo didattico, anche perchè scritto senza empirismo ed oscurità, ma avvivato invece da quella fede in un miglioramento dell'educazione e dello studio, che è il più potente consolatore di chi ha consacrato la propria esistenza a combattere le sante battaglie dell'insegnamento. S.

G. G. BERNARDI, Contrappunto. L. 3,50.
— *Armonia.* 2ª ediz., L. 3,50. — Milano, 1904. Ulrico Hoepli.

Non occorrono più molte parole per presentare i manuali del prof. Bernardi; nei quali lodo la chiarezza, l'ordine e sopratutto il senso della misura. Così nel manuale di contrappunto egli ottiene il suo scopo col limitare il testo a ciò che v'ha di essenziale e col relegare nelle note le osservazioni, discussioni o richiami. Ottima idea è l'aver aggiunto una breve storia delle dottrine armoniche e un capitolo sulle tonalità antiche, cose che quasi sempre lo studioso deve cercare in libri speciali o di storia; in complesso l'allievo sa più di quanto lasci supporre la mole del volumetto e ne riceve eccitamento e guida a studî ulteriori.

Avverto che l'A. si è riservato di parlare delle imitazioni del contrappunto doppio in un prossimo manuale sulle « Forme della composizione tematica ».

Il manuale d'armonia si presenta in una seconda edizione ampliata di circa sessanta pagine; le aggiunte si rivolgono alla parte pratica: una raccolta di partimenti di varî autori antichi e contemporanei, norme per la classificazione degli intervalli, per l'analisi del canto dato e del partimento.

Di fronte al successo legittimo di un libro il critico tace e ripete gli augurî. A. E.

EMIL KRAUSE, 414 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre und akkordlichen Analyse. Op. 43. — Hamburg. Verlag von C. Boysen.

La sesta edizione di questi pregevoli esercizi di armonia del Krause, che conosciamo da lungo tempo, ci dice già se essi siano stati accolti come un buon seme sul terreno degli studî. Si riferiscono di preferenza ai metodi di Richter e Jadassohn, noti a tutti ormai, e risparmieranno ai maestri l'incomodo di prescrivere i temi per i còmpiti dei loro allievi. Gli esercizi sono progressivi e ripassano tutte le specie di accordi armonici e le relative analisi, risolvendosi nell'armonia a quattro parti, distribuita quando per voci, quando per istrumenti. L. Th.

FERDINAND BRAUNROTH, Harmonielehre. — **Leipzig. Friedrich Hofmeister.**

Vi è in questo libro evidentemente la cura di dare importanza a cose che vengono suggerite all'atto pratico nella scuola, p. es., all'impiego, ne' primi studi, di tutte le triadi e di tutte le posizioni e quello del basso fondamentale e del basso cantante fatto anteriormente agli esercizi di armonizzazione. Solo io insisterei nell'anticipare ancora l'esercizio melodico della modulazione mediante un maggior moto delle parti d'armonia, fin da quando, ripassate tutte le posizioni, si realizzano i bassi al pianoforte o per iscritto. Mi si può osservare, è vero, che ciò trascende i limiti dell'armonia elementare; ma ha, in compenso, il non trascurabile vantaggio di volgere la mente al canto ed alla maggiore coerenza dei legami armonici, oltre a quello di stimolare le facoltà inventive del futuro compositore; e una prova non dubbia di questo genere è necessaria fin da principio.

Considerato il manualetto del Braunroth entro la cerchia dei fini che si è proposti, per ciò che esso apporta dei miglioramenti notevoli nell'applicare la teoria dell'armonia, noi non possiamo che approvarli, consigliando l'autore, in una prossima edizione, ad aumentare gli esempi di quelle classiche costruzioni armoniche, che egli ha mostrato di saper scegliere nelle opere de' buoni maestri.

L. Th.

ALFRED RICHTER, Die Lehre von der Form in der Musik. — **Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.**

Nei dettami che regolano la costruzione del periodo musicale vi è oramai tanto di incerto, visti i rivolgimenti cui è andata soggetta l'arte della composizione, che non sorprende più nessuno l'avanzare un concetto di assoluta libertà: è al genio che è concesso di esser libero e pur di concepire forme belle. Ma non è men vero che a risvegliare il senso dell'ordine giovano gli avvertimenti, le analisi, che richiamano la mente a osservare gli elementi costitutivi di quella forma fondamentale in cui riposa l'espressione. Il succedersi simmetrico di questi elementi, di queste parti che si risolvono in una somma di effetti, costituisce la materia principale, su cui muovono le riflessioni, le dimostrazioni ampie e particolareggiate del Richter nella sezione rudimentale del suo libro.

Queste forme dilatandosi danno motivo a uno sguardo più penetrante nell'intimità dell'opera d'arte, nella sua semplice forma di *canzone* più o meno sviluppata, e finalmente nella composizione ciclica e tematica, il che ci trae nell'ambiente proprio della *sonata*.

Questa è la parte del libro che è meglio riuscita. Chiara, progres-

siva, equilibrata nell'esposizione, efficace nell'analisi delle sezioni, senza che gli smembramenti soverchi faccian perdere l'attenzione alla linea, al concetto principale: chè anzi mi parrebbe sconvenevole e piuttosto pericoloso se, nella mente di un giovane, un *tempo* qualsiasi di sonata, e sopra tutto quello in forma di *rondò*, dovesse apparire l'agglomeramento di parti, periodi e passaggi incastonati quasi in luogo fisso. Il Richter ha studiato questa materia con sentimento, intelligenza e liberalità, ed ha esposto la dottrina delle forme nella linea perspicua dell'arte, oltre che in quella assai precisa della scuola.

Non così completo gli è accaduto di essere nel quadro che ci deve rappresentare la forma nelle opere d'arte della modernità. Essa è povera, è limitata. La possibilità, le modificazioni, le inflessioni di ogni specie, a cui fa omaggio l'arte del sinfonismo moderno, sono ben altre. Anzi tutto gli elementi poetici e descrittivi che dan vita e fascino alle nuove forme, non possono scindersi dall'esame delle partiture d'orchestra; poscia, anche nella loro semplice esteriorità costruttiva, esse ammettono un'indagine psicologica e tecnica minuta, ciò che non poteva farsi nelle ultime poche pagine di questo volume, e ciò che speriamo che il Richter vorrà fare in un nuovo suo libro, il quale completerà, non ne dubitiamo, assai bene i due pregevolissimi sul *lavoro tematico* e sulle *forme*, che già conosciamo di lui. L. TH.

ASSIA SPIRO-ROMBO, Musikalische Elementartheorie in Fragen und Antworten, zum Lehren und Selbstlernen. — Rom, 1905. Verlag von Loescher e Co.

Per rendere facile e veramente compresa la grammatica elementare della musica alle menti infantili, la signora Assia Spiro ha immaginato un sistema di domande e risposte brevi e chiare, che è il risultato della sua stessa pratica di insegnante. In realtà ciò che occorre è di lasciar ben comprendere i principî della teoria: per ciò fare bisogna scegliere il mezzo più adeguato e più semplice, come ha fatto l'autrice di questo libriccino.

Esso è scritto con amore, gentilezza e coscienza. Quante volte non succede a noi di dover lamentare la mancanza di chiari fondamenti nei giovani, in cui la confusione nello studio dei principî elementari ha prodotto un male insanabile! Il massimo riguardo è dunque dovuto nell'impartire i primi insegnamenti, ed io, che non conosco che trattatelli deficienti scritti nella nostra lingua, e non certo, come il presente, pensati con tale conoscenza del temperamento dei bimbi, consiglierei di voltar questo in italiano. L. TH.

Strumentazione.

HERMANN DEGERING, Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit. — Münster, 1905. (Westf.), Coppenrath'sche Buchhandlung.

Questa monografia sull'organo antico è degna di prender posto fra gli studi scientifici di primo ordine, per la ricchezza e l'autenticità delle notizie, per la documentazione originale e per la serietà e profondità dell'indagine. La scienza archeologica ha lasciato a noi il solo mezzo di venire a conoscere la verità in simili ricerche, ed è appunto all'archeologia che fa capo l'autore. Per una parte abbiamo i monumenti tramandati dall'antichità, per l'altra le notizie storiche e i trattati della scienza antica.

In seguito a questa duplice constatazione di fatti, alla luce di prove positive, l'autore perviene a stabilire l'origine dell'organo ad acqua, la sua costruzione e il suo uso. Il punto di partenza è nelle notizie di fonte greca e romana: gl'insegnamenti e le descrizioni di Ateneo, Aristocle, Vitruvio ed Erone.

Lo studio si applica quindi alle immagini tramandate dall'antichità, in cui è la riprova anche particolareggiata dei sistemi di distribuzione fonica: p. es., nelle figure di terracotta del Museo Lavigerie di San Luigi di Cartagine, nei rilievi in terracotta dell'Egitto, di Tarso, di Roma, di Costantinopoli, nel dittico di Verona, nel mosaico di Nennig; nei quali è studiata la modellatura dell'istrumento, la conformazione e l'uso delle sue parti.

Speciali tavole riproducono queste figure.

Dopo gli studi del Doni e del Mersenne, è questo uno dei migliori saggi di ricerca positiva e scientifica che io conosca sul più antico degli strumenti fino all'epoca bizantina. L. TH.

GEORGE FRY, The warnishes of the Italian violin makers of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries and their influence on tone. — London, Stevens and Sons.

La questione della vernice nei violini preoccupa, di questi giorni, a quanto pare, in modo particolare gli specialisti inglesi.

I competenti in materia hanno generalmente accettata la teoria che la vernice degli antichi istrumenti è una vernice ad olio colorata secondo il gusto individuale; mancando serii studi in proposito, è, a vero dire, mancata una completa investigazione; in conseguenza di che i fabbricatori di violini si sono trovati nell'impossibilità di riprodurre detta vernice.

Lo scopo del presente libro è di studiare come si possa risolvere il problema dell'applicazione della vernice rispettivamente al suono del violino. L'A. descrive perciò le antiche vernici e il mezzo di

comporle; una successione di capitoli serve a indicare mediante quali studi chimici si possa giungere ad una serie di esperimenti favorevoli alla scoperta dell'antica combinazione. Del resto, ognun sa che le antiche vernici erano composte a base di resina e turpentina. La cosa più difficile a conoscersi è il modo di applicarle. Qui i suggerimenti della scienza rimangono impotenti. L'A. tende a dimostrare come si potesse risolvere il problema della vernice, quale sostanza chimica, con l'applicazione del colore: soluzione difficilissima, a cui egli in ogni modo ha portato un contributo ragguardevole.

Io lo ripeto per la centesima volta forse, che dove cessa la questione scientifica, ne comincia un'altra ben più difficile e tutta fatta di arte; l'intelligenza individuale degli antichi costruttori, l'arte lor propria che pur troppo si è spenta con loro. L. TH.

HECTOR BERLIOZ, Literarische Werke. — Leipzig. Erste Gesamtausgabe. X Band *Grosse Instrumentationslehre.* Mit Anhang: *Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst.* Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Non vi è, io credo, un sol uomo discretamente moderno, nel campo della musica, che non conosca il trattato d'istrumentazione di Ettore Berlioz. Il musicista che sol per poco meriti questo nome, ne conosce per lo meno i classici esempi; mi sembra quindi inutile una descrizione qualsiasi di questo aureo libro: un commento guasterebbe. E però siccome molti, i più forse, alla lettura, allo studio degli esempi, si sono limitati, bene ha fatto l'editore a volerne tradotto il testo, che è parte essenziale in questa ricca suppellettile di cognizioni.

Felice Weingartner ha presieduto a questa pubblicazione: il Dr. Detlef Schultz ha tradotto il testo francese; il Dr. Walter Niemann ha voltato in lingua tedesca l'appendice: *Il direttore d'orchestra e la teoria dell'arte sua.* L'interessante pubblicazione si completa col volume degli esempi stampati separatamente nel formato della partitura.

La Casa Editrice Breitkopf e Härtel di Lipsia, sempre in prima linea quando si tratta di rendere omaggio all'ingegno e servizio all'arte ed alla scienza musicale, coll'edizione completa delle opere di Ettore Berlioz ha dimostrato una volta ancora di essere all'altezza della sua fama. L. TH.

ALFRED EINSTEIN, Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16 und 17 Jahrhundert. — Leipzig, 1905. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Lo studio delle opere, e meglio, delle musiche, come costruzioni individue, scritte per la Viola da gamba, comparato con lo studio della struttura di questo istrumento, costituisce il solo mezzo per

formarsi una idea chiara del modo, onde le esecuzioni musicali della Rinascenza traevano il loro effetto ed il loro carattere. Questo mi pare debba essere il fine, se non immediato, certamente alto, pel quale la scienza porge il suo indispensabile aiuto all'arte. Noi tendiamo alla ricostruzione dell'antico per essere veramente moderni e sicuri nell'arte nostra. Ognuno di questi saggi, che ci vengono sott'occhi, sembra farci inoltrare sempre più nel cammino verso la verità.

È così che, leggendo lo studio di Alfredo Einstein, la somma delle mie riflessioni involontariamente convergono al punto di scoprire, nel mondo dell'esecuzione musicale antica, quanto possa esservi di ammaestramento all'età presente ed alla sua pratica.

E nella rassegna dell'Einstein, che è fondata sulla migliore materia della musica istrumentale del secolo XVI e XVII, io vedo appunto il partito che ne può trarre chiunque ami un po' di luce sullo stato e l'ufficio di un'arte così ricca.

Stabilito che il suono della Viola da gamba deva essere stato essenzialmente improvvisazione, l'A. passa ad osservare in quali forme di musica essa era preferibilmente fatta entrare come istrumento armonico o d'ornamento o solista, e nella letteratura musicale tedesca egli trova come, passo per passo e progressivamente, se ne applicasse la capacità, fino al secolo XVII, in cui la tendenza al virtuosismo assorbì tutto e così anche la tecnica di questo stesso istrumento insieme a quella degli altri.

Lo studio dell'Einstein deve prendere in considerazione una grande quantità di opere della musica tedesca: l'autenticità delle fonti è dimostrata anche dal fatto, che molte intavolature di Viola sono riprodotte in notazione moderna in fondo al volume. L. Th.

CH. M. WIDOR, Ein Supplement zu H. Berlios Instrumentationslehre. — Leipzig. Aus dem Französischen übersetzt von Hugo Riemann. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Il trattato d'istrumentazione del Berlioz apparve nel 1843. Nel corso degli ultimi cinquant'anni la tecnica della maggior parte degli istrumenti s'è notevolmente perfezionata, e nella pittura orchestrale si sono venuti aggiungendo coloriti che prima neppure si supponevano. Il Widor ha provveduto alle lacune che indubbiamente manifesta l'età del libro, e vi ha provveduto non solo con l'aggiunta di tutti quegli esempi, che sono caratteristici nell'orchestrazione più efficace e più nuova dei nostri giorni, ma con una quantità di annotazioni e di illustrazioni speciali, che fanno del suo nuovo libro e del vecchio ma sempre magistrale lavoro del Berlioz un'opera sola, or ben altrimenti completa e al corrente dei postulati della orchestrazione odierna.

Noi vediamo con quanta conoscenza e con quanta ricchezza di materiale pratico il Widor abbia cercato di rappresentare la continuazione, il poscritto, com'egli dice, del trattato di Berlioz, e più specialmente ancora ciò vediamo nella scelta qualitativa degli esempi; e ne' suoi ottimi consigli apprezziamo l'opera coscienziosa di un uomo, che ha saputo quale specie di responsabilità si era assunto.

Delle nuove proprietà dei singoli istrumenti egli è a giorno, e in questo senso egli è obbligato a rivedere l'opera del Berlioz, per rimediare alle contraddizioni che essa incontra nel confronto colla pratica odierna. Gli esempi che egli adduce sono trascelti dalle partiture dei maestri, che nel colorito orchestrale rappresentano nuovi tentativi e ardimenti. Ma, francamente, in questa parte noi vorremmo vedere maggiori e più ampie esemplificazioni. È certo che degli autori moderni, a qualunque nazione appartengano, il Widor tiene il dovuto conto: da Wagner a Strauss, da Gounod a Debussy, da Glazounow a Blockx nulla è trascurato di quel che sia la nuova potenza descrittiva e la nuova poesia dell'orchestra. Solo ciò che mi augurerei aggiunto a questo magnifico libro suo, è un'appendice — pari a quella del trattato di Berlioz — in cui gli esempi acquistassero l'estensione, l'efficacia, il fuoco potente, sublime di cui essi abbisognano.

Veramente; perchè questi libri devono essere opere d'arte.

L. Th.

Ricerche scientifiche.

ERNST JENTSCH, Musik und Nerven, I. Naturgeschichte des Tonsinns. Wiesbaden, Verlag von J. F. Bergmann.

Gli studi delle sensazioni sonore e degli effetti della musica sono ancora molto imperfetti per ciò che riguarda l'influsso che essi potrebbero avere sopra una filosofia positiva di quest'arte, perchè essi non furono mai finora diretti dal sistema della scienza naturale. Il D.r Jentsch s'è inoltrato abbastanza in questo campo di speculazione, notando i fenomeni delle sensazioni nervose prodotte dai suoni negli individui naturali che ne sono suscettibili, mediante lo studio dei loro organi auditivi, dei fenomeni e delle forme d'eccitamento, tenuto anche conto delle varie razze e delle varie regioni geografiche.

Occorrerebbe che non solo lo scienziato, il quale in questo caso non può che preparare un eccellente e ricco materiale d'osservazione, come appunto ha fatto il D.r Jentsch, ma il musicista volgesse

la mente a questi grandi problemi; egli, dalla specie delle attitudini umane e dalla qualità degli eccitamenti, potrebbe dedurne una serie di manifestazioni, di dimostrazioni utili e forse sorprendenti in proposito alla legge fisica ed estetica dell'arte dei suoni. L. TH.

Musica sacra.

Melodie Religiose Popolari. Messa n. 2 da Requiem. — Roma, 1905. Società italiana per la Musica Religiosa Popolare.

Questa così detta Messa consta di cinque brevissimi pezzi di musica, i quali si cantano rispettivamente all'*Introito*, all'*Offertorio*, al *Sanctus*, al *Benedictus* e alla fine. Le parole sono italiane; la musica è del M.° Polleri: vi è il gusto della semplicità popolare che può raccomandar quest'ultima nei casi in cui, data la scarsità dei mezzi, non si possa cantar che all'unisono e fors'anco ad orecchio. Si capisce entro quali limiti abbia dovuto essere circoscritto il compositore. L. TH.

Wagneriana.

WILHELM ALTMANN, Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meister. — Leipzig, 1905. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

Giustamente osserva W. Altmann, che mentre gli scritti di Wagner sono pubblicati in una edizione a tutti accessibile, manca tutt'ora un'edizione delle sue lettere, che sono, sotto molti riguardi, per lo meno altrettanto importanti. Vero è che Emerico Kastner, nel 1897, pubblicò un *Catalogo delle lettere di Riccardo Wagner ai suoi contemporanei*, dove egli dava l'indicazione di 1470 lettere del Maestro, cioè indicava il luogo nel quale potevano trovarsi, fossero esse stampate o manoscritte. Questo è qualche cosa, ma nel caso pratico serve poco, perchè mette in serio imbarazzo chi abbia bisogno di consultare una determinata lettera. Numerose sono le lettere raccolte in volumi speciali o sparse qua e là in giornali, pubblicazioni di circostanza o riviste, ma le inedite sono ancora moltissime. Di queste, per quanto è stato possibile, e di tutte le altre l'Altmann ora ha pubblicato, in questo grosso volume, una specie di transunti o regesti, dai quali è possibile avere notizia precisa del contenuto di ogni lettera. Questo lavoro ha un'importanza reale per la storia della vita di Riccardo Wagner: molte sue lettere, che vediamo qui riassunte, erano sconosciute fino ad ora. Non è fuor di proposito ammettere che delle modificazioni dovranno

arrecarsi alla biografia del Maestro, ogniqualvolta nuovi dati o nuove circostanze, in prima ignote, lo richiedessero; senza osservare poi che il lavoro dell'Altmann è la necessaria opera di preparazione, cui seguirà un'edizione generale delle lettere.

L'autore dà notizia precisa del contenuto di 3143 lettere, il quale numero segna un aumento considerevole alla cifra cui era pervenuto il Kastner: la differenza è di 1673. Di ogni lettera è segnato il nome della persona cui è diretta, la data e la fonte, oltre, come si disse, a un largo transunto.

A tutti coloro che s'interessano della vita di Riccardo Wagner ed ai futuri biografi del Maestro segnaliamo questo libro, il quale, per gli ultimi specialmente, è indispensabile. L. TH.

CARL FR. GLASENAPP, Das Leben Richard Wagners. **Vierte, neubearbeitete Ausgabe. Erster Band (1813-1843) — Leipzig, 1905. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.**

Non occorre certamente aggiungere parole a quelle dette altra volta, quando dovevasi presentare questa biografia del Wagner, che è la più importante di tutte quelle apparse finora. Il Glasenapp ha in parecchi punti migliorato questo primo volume; in altri lo ha rifatto, se si tien conto dell'importanza delle addizioni e dei cambiamenti. Si tratta di documenti biografici, il cui nuovo studio ha convinto l'autore che da essi i fatti di questi primi trent'anni ricevevano nuova luce. Il periodo nel quale il talento puramente musicale del Wagner si sviluppò, trova ora una caratterizzazione maggiore e più completa, chiuso, com'egli è presentemente, dalla composizione di *ouvertures* e della sinfonia, un ciclo preparatorio e quasi un termine di studî e niente altro, dal 1813 al 1833. Per quanto i dati positivi della vita di Riccardo Wagner ne facciano certi che in lui fu prima il poeta del musicista, noi vediamo però che il compositore drammatico non si manifesta che nel successivo periodo, dal 1833 al 1843, colle *Fate*, con *Il divieto d'amore*, col *Rienzi* e nella concezione della *Saracena* e del *Tannhäuser*. Per segnare l'intima continuità del tipo wagneriano e del suo sentimento, può ben servire, come recentemente osservava R. Breithaupt e autorevolmente conferma il Glasenapp, la *Fantasia* del Wagner in *fa diesis minore*, opera giovanile che appartiene al primo periodo, nella quale l'autore di questo libro trova il tipo del Tristano più plastico e spiccato, o, come egli dice, la forma originale protoplasmica del principale motivo di quest'opera.

Molto è convenuto delineare altramente, in quanto alle peripezie del Wagner in questi primi trent'anni, man mano che la revisione dei documenti già noti e l'aggiungersene di altri estranei a lui, ma relativi, conosciuti soltanto dopo la pubblicazione recente di corri-

spondenze, di biografie d'artisti non rare nell'ultimo decennio, ha provocato i necessari ritocchi del testo in omaggio alla verità ed all'esattezza. E così ci auguriamo che altrettanta coscienza presieda alla pubblicazione dei volumi successivi. L. TH.

Musica.

ALEXANDRE GUILMANT, Archives des maîtres de l'Orgue des XVI°, XVII° et XVIII° siècles. — On souscrit à Meudon (Seine et Oise), chez l'Auteur, 10, Chemin de la Station.

Questa monumentale raccolta è oramai giunta alla nona annata. Il primo volume contiene la fine del primo *Libro d'Organo* di Y. Boyvin, ed ancora una volta, al vedere ritornate alla luce tante piccole e geniali composizioni che sorprendono per l'arditezza, l'eleganza e soventi la modernità del contrappunto, e che altrimenti sarebbero rimaste dimenticate chissà fino a quando, lo studioso si sente pervaso da un intimo e profondo senso di ammirazione per questo principe degli organisti francesi che, ad un virtuosismo senza pari e ad una reale personalità di compositore, sa far accoppiare la qualità così rara e preziosa di commentatore, parafrasatore dotto e geniale di tutti gli antichi autori dell'Organo! Le indicazioni dello strumentale, degli abbellimenti e relative interpretazioni sono fatte con quella cura e quella precisione che già ammirammo negli altri volumi della raccolta. S.

ELEANOR C. GREGORY, Selections from the Works of Palestrina. Henry Frowde, Oxford University Press Warehouse.

Segnaliamo ai lettori questa raccolta accurata delle migliori composizioni trascelte dalle opere di Palestrina col testo originale e la traduzione inglese. Per ora, ch'io conosca, si tratta di mottetti a sei voci fra i più belli ed efficaci che siano usciti dalla immaginosa mente del musicista italiano del '500. Non tutti hanno la necessaria pratica delle opere del Palestrina; perciò queste selezioni sono utili a chi vi ha meno famigliarità, tanto più che i coloriti sono segnati con molta moderazione, così da non lasciar dubbio sul carattere da conservarsi a queste musiche, condizione essenziale della loro efficacia. L. TH.

EDWARD ELGAR, Le Songe de Gerontius, Poème du Cardinal Newmann, pour Mezzo-Soprano, Ténor et Basse soli, Chœur et Orchestre, par E. E. (Op. 38). — London. Novello and Co.

Il poema del Cardinal Newmann rappresenta l'uomo giunto al passo estremo: l'anima del morente lotta contro gli spiriti del male, protetta dagli angeli di Dio: l'anima trionfa e perviene a contemplare la gloria celeste.

Mai forse poema più bello si prestò a ricevere la veste della musica.

Che io dica dell'opera d'arte di Edward Elgar, nota oramai nei centri musicali più insigni, parmi un fuor d'opera, anche perchè a tutti i musicisti colti è noto come, per questo e per altri lavori, il nome dell'Elgar sia salito in fama. La sua musica ha tutte le squisitezze del più fine sentire moderno, insieme a quella perspicuità e semplicità di forma, che fanno di essa un'irresistibile incantatrice.

Elgar possiede in alto grado il supremo dono della poesia e dell'esaltazione mistica. La sua musica è il mezzo di raggiungere un'espressione intensificata, e scende nell'anima infondendovi un grande senso di benessere. Il suo valore tematico sorprende per la naturalezza, per la sincerità delle linee e dei toni; i coloriti audacissimi della modulazione non sono voluti, isolati, e nemmanco sorprendono, per la grande affinità in cui si trovano con tutto l'ambiente psicologico e musicale, per il senso di proporzione e d'equilibrio, che dà loro il giusto valore ed il significato accettabile.

La potenza descrittiva dell'Elgar si desume dal contrasto delle due sensazioni diametralmente opposte in questo lavoro, la sensazione del bene e del male, del piacere e del dolore. L'energia e la spontaneità fresca delle parti corali, dagli ampi ed armonici complessi, è un grande coefficiente di effetto nell'opera dell'Elgar: le angoscie, i delirî e le beatitudini dell'anima salutante incerta la terra, avvivata dalla speranza, combattuta dal genio del male, difesa dalle voci miti, gaudiose e consolatrici degli angeli, tutte queste sensazioni si espandono in torrenti di melodie, in luminosi tratti del genio vero, in quel vivo fuoco che è segnacolo dell'arte schietta, ardita, originale.

E il *Sogno* di Edward Elgar è l'opera originale. Non è certo proclamare una novità dir cotesto.

L'edizione francese, che ha allestito la Casa editrice Angener di Londra, valga ad estendere la conoscenza di questa vera opera d'arte presso i pubblici musicali d'Europa. Questo è l'augurio che io faccio al novello artista, poichè io so che egli altamente lo merita.

L. Th.

WILHELM WILDEN, Der Festsänger. 30 Fest- u. Trawerklänge **für 4stimmigen Männerchor. — Bonn a. Rh. A. Heildelmann.**

Seguendo il sistema consono per musiche del genere, questi canti, in parte festivi e in parte elegiaci, sono composti nell'unico intento di offrir pezzi facili e corretti, agevoli per continuità d'intonazione, rinunziando *a priori* all'importanza e alla novità della melodia. Sono di uso generale in Germania ed entrano nel numero delle col-

lezioni accreditate pel servizio comune in solennità pubbliche e famigliari. Meno pochi d'autore (Spohr, Weber, Mozart, Mendelssohn) i quali accampano qui una pretesa storica e non altro, gli altri sono mediocri, per quanto corretti e d'effetto piacevole. L. TH.

Denkmäler Deutscher Tonkunst. Zweite Folge: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern.* Dritter Jahrgang, Band II. *Ludwig Senfls Werke*, Erster Teil. - Vierter Jahrgang, I Band, *Orgelkompositionen von Johann Pachelbel nebst beigefügten Stücken von Hieronymus Pachelbel.* — Leipzig. Verlag von Breitkopf und Hartel.

Fra i compositori del '500 ecco un altro grande dimenticato, a cui viene resa giustizia. Le opere di Ludovico Senfl, pubblicate ora per cura di Teodoro Kroyer, sono di musica sacra: inni, mottetti, canti a più voci. Il maestro prende il suo posto accanto a Lasso, Willaert, Clemens non Papa ed altri, e mette in maggiore luce di esplicazione l'arte nova di Palestrina.

Il D.r Adolfo Thurlings ha inserito in questo volume un pregevolissimo studio sul luogo di nascita e l'origine del Senfl. La stampa da cui son tratte le belle composizioni, è del 1537.

Del Pachelbel il D.r Max Seiffert pubblica un libro di Preludi, Toccate, Fantasie, Fughe e Ricercari ed un altro di diversi componimenti elaborati su *corali.* L'opera è preceduta da un commentario critico.

Altra volta noi abbiamo parlato delle proprietà stilistiche nelle opere d'organo del Pachelbel, tecnico di rara purezza, formalista elegante, che tratta genialmente e con spirito liberale anche le forme più castigate, un continuatore delle grandi tradizioni, l'uno fra i maestri, veri maestri dell'arte, che in Italia ed in Germania danno materia al potente risolversi della evoluzione bachiana. Con questi documenti alla mano, molte e complesse questioni si dilucideranno, oltre che essi per sè sono prezioso acquisto nelle mani del musicista pratico. Così scienza ed arte della musica vengono a fondersi in un intento unico: l'arte che provvede a sè stessa, si rassicura e migliora.

Vada pure anche ai benemeriti della Germania, e in questo caso speciale, della Baviera, la nostra lode e il nostro fervido augurio che simili pubblicazioni vivano rigogliose, per aumentare sempre più il patrimonio delle conoscenze necessarie ai veri cultori dell'arte.

L. TH.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XII Jahrgang. Erster Teil. *Jacob Handl (Gallus), Opus Musicum,* II. Zweiter Teil. *H. F. Biber, Violinsonaten* (2. Band). — Wien, 1905. Artaria und Co.

La pubblicazione dell'*Opus Musicum* di Jacopo Handl è, per ogni riguardo, da salutarsi come acquisizione preziosa per gli studi e un forte esempio ai cultori pratici della musica liturgica. Le composi-

zioni sono mottetti a più voci, la cui principale importanza — si vede subito — è manifestata nel doppio coro. Qui l'arte del maestro domina sovrana, completamente personale e viva di rappresentazione in certe entrate impulsive delle voci, innegabilmente forte della tradizione italiana, anzi veneziana, dalla cui scuola essa muove e di cui conserva traccie palesi e nobilissime.

Con questo nuovo contributo alla conoscenza dell'arte polifonica del '500, là dove essa tende a segnare un fondo intellettuale proprio e a fruttificare, i signori D.r Giuseppe Mantuani ed Emilio Bezecny hanno acquistato nuovo titolo alla gratitudine degli studiosi, poichè essi hanno aggiunto ancora molte note esplicative, storiche e bibliografiche, l'uno (il Mantuani) per la illustrazione delle stampe e per la versione dei testi e dei *canti fermi*, l'altro per la composizione delle partiture.

Le suonate per violino di H. F. Biber sono riprodotte dall'unico esemplare esistente nella Biblioteca Reale di Monaco, ed è l'autografo del Biber medesimo. Da queste suonate si comprende la successiva tecnica di Seb. Bach, certo l'interprete di ben altra sostanza ideale. Il Biber che nacque nel 1644 e morì nel 1704, è un precursore originale, interessante, di quella maniera tutta armonica e contrappuntistica, che fa del violino un istrumento libero e completo dei movimenti più vivi dell'espressione. Nelle forme di concerto ad uno o più violini egli persegue una tecnica pei tempi suoi difficilissima e ardita, quale in Italia si conosceva, ma purtroppo poco si apprezzava, in confronto degli stranieri. Il Biber ci raccoglie la mente sul contenuto italiano di Veracini, molto più espressivo di lui, ma meno audace, e quindi meno scopritore di cose nuove.

L'edizione delle presenti sonate è stata allestita per cura del D.r Erwin Luntz, un altro benemerito della seria cultura musicale.

Il Ministero austriaco pel Culto e l'Istruzione appoggia efficacemente queste pubblicazioni dei *Monumenti nazionali della musica*. e dà un grande esempio agli altri Governi, i quali, eccettuato quello Germanico, poi fan conto d'avvedersi di nulla. In Italia i tentativi isolati sono sforzi di individui disinteressati, i quali nella lotta per l'educazione, la cultura seria del musicista italiano, non sono oggi compresi. Ma pazienza: ciò che è riprovevole e vergognoso è l'indifferenza dello Stato, che nel nostro paese, così ricco di tesori di arte, ha maggiori doveri di un altro. Se le nostre biblioteche musicali passassero alla Germania o all'Austria, esse almeno servirebbero a qualche cosa.

L. Th.

Varia.

RICHARD HEUBERGER, Musikbuch aus Oesterreich. — **Zweiter Jahrgang, 1905. Wien und Leipzig, 1905. Verlag von Carl Fromme.**

È un annuario in cui sono registrati i principali avvenimenti musicali dell'Austria; oltre a che esso contiene un indicatore degli Istituti, delle Accademie e Società musicali, abbastanza ricco per ciò che riguarda l'Austria, ma appena sufficiente per qualche altro Stato d'Europa. L. TH.

Library of Congress, Classification. **Music, Literature of Music, Musical Instruction. — Washington, Government Printing Office.**

I progressi della grande Biblioteca nazionale americana sono, ancor quanto alla sezione musicale, rapidissimi, dimodochè dall'accumularsi di tanto materiale, la presente classificazione si è resa necessaria. A colpo d'occhio vediamo infatti qual sia la copia di opere che potranno essere messe a profitto dei buoni studî; per cui dobbiamo rallegrarci che l'attività dei preposti alla grande Istituzione sia giunta a quest'ora a così importanti risultati. L. TH.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

La Nuova Musica (Firenze).

N. 108. — Senes, *La musica a Firenze.* — Ferrerio, *Le origini del melodramma.*

N. 109. — Oddone, *27 gennaio 1901.* — Bertini, *Ricordi inediti di Chopin.* — Senes, *Filologia musicale.*

N. 110. — Bertini, *L' « Isotta » di Wagner.* — Ferrerio, *Le origini del melodramma.*

Musica e Musicisti (Milano).

N. 1. — Paladini, *Il « turdus musicus ».* — *Gaetano Donizetti e il « Don Pasquale ».*

N. 2. — Paladini, *Il « turdus musicus ».*

N. 3. — *La casa di riposo per musicisti.* — *« La Vally » di A. Catalani.* — Di Giacomo, *« La Cantarina ».*

Musica sacra (Milano).

N. 1. — *Un anno dopo la pubblicazione del « Motu-proprio ».* — *Il Congresso internazionale di Strasburgo.* — *Il « Benedictus » va cantato prima o dopo l'Elevazione?*

N. 2. — *Congresso internazionale di Canto gregoriano.* — *R. Wagner e la riforma della musica sacra.* — *E le nostre società?...*

N. 3. — *Per il tempio e per il popolo.* — *Il Congresso internazionale di Strasburgo.* — *Il triduo « Maioris Hebdomadae ».* — *Le feste centenarie del Liceo Musicale di Bologna.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 1. — Bannister. *Una sequenza dell'Epifania.* — Mercati, *Antiche omilie e sacre rappresentazioni medievali.* — Bas, *L'arte nell'esecuzione del canto gregoriano.*

N. 2. — Maurice, *La revisione del testo liturgico delle parti di canto (graduale) al XVI e XVII secolo.* — Baralli, *A proposito di un piccolo trattato sul canto ecclesiastico in un manoscritto dei secoli X-XI.* — Bas, *L'arte nell'esecuzione del canto gregoriano.*

N. 3-4. — LATIL, *Spigolature cassinesi.* — CAMICIOTTI, *Di un antico antifonario neumatico fiorentino.* — MAURICE, *La revisione, ecc.* — BAS, *L'arte, ecc.* — PALMIERI, *Nuovo contributo allo studio del ritmo nella poesia liturgica greca.* — BRICARELLI, *Archeologia musicale.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

N. 7-8, dicembre. — A. DELLA CORTE, *Gl'Ispiratori* (per il Concorso Sonzogno).

N. 1, gennaio. — DELLA CORTE, « *Manuel Menendez* » *al San Carlo.*

N. 3, marzo. — DE MARTINO, *La seconda sinfonia (in « fa maggiore ») di G. Martucci.* — ANASTASI, « *Mosè* » *di Orefice.* — DELLA CORTE, *La « Vita Bretone » di L. Mugnone.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 7. — *L'eterno ritmo.* — GUERRINI, *La costituzione « Annus qui » di Benedetto XIV.*

N. 8. — *Congresso di musica sacra a Torino.* — *Critici e..... contrappunto.* — *Il « Repertorio » ceciliano.*

N. 9. — *Due Brevi di S. S. Pio X.* — *I vescovi e la musica sacra.* — *Congresso di musica sacra.* — *La musica sacra dei seminari.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 1. — COMBARIEU, *Comment étudier l'histoire de la musique?* — LALOY, « *Tristan et Isolde* » *à l'Opéra.*

N. 2. — CALVOCORESSI, *Edward Elgar.* — SÉRIEYX, *Cours élémentaire de contrepoint.* — ZAKONE, *Moussorgski ou Moszkowsky.* — COMBARIEU, *La pensée musicale.*

N. 3. — QUITTARD, *Un musicien français inconnu : Boussignac.* — COMBARIEU, *Les images dans la musique.* — ZAKONE, *Ce qu'on sait en Allemagne de la musique française.*

N. 4. — COMBARIEU, *La pensée musicale.* — LASSUS, « *Xavière* » *et l'œuvre de Th. Dubois.* — LALOY, « *Les Pélerins de la Mecque* » *de Gluck.*

N. 5. — AUBRY, *Esquisse d'une bibliographie de la Chanson populaire hors de France.* — PEDRELL, *Note sur la Chanson populaire espagnole.* — ADAÏEWSKY, *Chansons populaires de la Vénétie.* — PROFF-KALFAÏAN, *Chanson populaire arménienne.* — AUBRY, *Le chant pop. géorgien.* — ROUANET, *Le chant populaire arabe.*

N. 6. — LAURENCIE, *Une lettre inédite de Cherubini.* — COMBARIEU, *Cours du Collège de France.*

N. 7. — HANTICH, *Zdenko Fibich.* — COMBARIEU, *La musique et la physiologie.* — ADAÏEWSKI, *Deux anciennes mélodies de la Vénétie.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 1. — MAUCLAIR, *Le « fluide musical ».* — ROUCHÈS, *Le sentiment musical chez les écrivains de 1830.* — DEBAY, « *Tristan* » *à l'Opéra.*

N. 2. — Rouchès, *Le sentiment musical chez les écrivains de 1830.* — Debay, *« Le Vaisseau Fantôme » à l'Opéra Comique.*

N. 3. — Nin, *Un musicien espagnol: F. Pedrell.* — Debay, *« Hélène » de St.-Saëns et « Daria » de Marty.*

N. 4. — Hepp, *« Isolde ».* — Vuillermoz, *A propos de « Schéhérazade » de Rimsky-Korsakow.* — Debay, *Vers le théâtre lyrique populaire.*

N. 5. — Mauclair, *Notes prises au concert.* — Mortier, *« Chérubin » à Montecarlo.*

N. 6. — Sauerwein, *Musiques.* — Debay, *« L'enfant roi » de Bruneau.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

Anno 1905, N. 1. — H. Imbert, *Le « Vaisseau fantôme » de R. Wagner à l'Opéra-Comique.* — Henri de Curzon, *La Millième de « Carmen ».*

N. 2. — Ch. Tardieu, *Notes sur « Faust ».* — J. Br., *« Pepita Jimenes » et « L'Ermitage fleuri » de J. Albénig, au Théâtre Royal de La Monnaie.*

N. 3, 4, 5, 6, 7, 8. — May de Rudder, *« Les Chants de l'abandonné » dans Schubert et Schumann.*

N. 3. — H. de Curzon, *Croquis d'artistes: M.me Marie Thiéry.*

N. 4. — H. de Curzon, *Hugues Imbert.*

N. 5. — Julien Torchet, *La Croisade des enfants* (Leggenda musicale di Gabriel Pierné).

N. 6. — A. Goullet, *« Daria » de M. Georges Marty*, première représentation à l'Opéra.

N. 8. — H. de Curzon, *Une nouvelle version d'« Orphée ».*

N. 9. — J. Torchet, *« Chérubin », comédie chantée en trois actes, musique de M. J. Massenet.*

N. 10. — H. de Curzon, *Les interprètes de « Carmen ».* — J. Br., *« Martille », drame lyrique en deux actes, musique de M. Albert Dupuis.*

N. 11. — Rob. Sand, *Manuel Garcia, Maria-Felicia Garcia-Malibran.* — — H. de Curzon, *Pauline Viardot-Garcia.* — May de Rudder, *Pauline Viardot en Allemagne.* — Dr. Heyninx, *La découverte du laryncoscope.* — A. Goullet, *L'« Enfant-Roi » à l'Opéra-Comique.*

N. 12. — R. S., *Wagneriana.* — May de Rudder, *« Le Songe de Gérontius », d'Elgar.*

N. 13, 14. — Henri Lichtenberger, *« Le langage musical de J. S. Bach »* (Recensione del libro di A. Schweitzer).

N. 13. — R. S., *« Parsifal » à Amsterdam.*

N. 14. — J. Br., *« Le Songe de Gérontius », de sir Edward Elgar, aux Concerts populaires.*

N. 15. — M. D. Calvocoressi, *« La Sonate de piano e violon » de M. Vincent d'Indy.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 1 e seg. — Pougin, *Un chanteur de l'Opéra au XVIIIe siècle.*

N. 2. — Pougin, *Le bilan musical de 1904.*

N. 3 e seg. — Tiersot, *Berlioziana.*

N. 7. — Pougin, *L'« Orfeo » de Monteverde à la Salle Pleyel.*

N. 13 e seg. — Bouyer, *Le secret de Beethoven.*

Le Théâtre (Paris).

Janvier 1. — *La millième représentation de « Carmen »*.
Id. 2. — *« Tristan et Isolde » à l'Opéra.*
Février 1. — *« Le Vaisseau fantôme » à l'Opéra-Comique.*
Mars 1. — *« La petite bohème » aux Variétés.*
Id. 2. — *« Daria » de Marty à l'Opéra.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 2. — *Das Scherzando vivace in Beethoven's Es dur- Quartett Op. 127*, di E. Siegfried. Recensioni, corrispondenze, notiziario, ecc.

N. 3. — *Einiges über Beethoven'sche Symphonien und ihre Instrumentation*, di W. Kes. — *Das Scherzando vivace, etc.*, di E. Siegfried. — Solite altre rubriche.

N. 4. — *Theodor Thomas* †. — S. a. r.

N. 5. — *Auszug aus dem Kapitel VI des Buches: « La Musique et la Psycho-Phisiologie » von M. Jaëll*, di F. Kromayer. — S. a. r.

N. 6. — *In memoriam* (nell'anniversario della morte di Riccardo Wagner). — *Zum Künstlexischen Werden Richard Wagner's*, di E. Kloss. — *Wagner in Leipzig*, di M. Wirth. — S. a. r.

N. 7. — *Auszug aus dem Kapitel VI des Buches: « La Musique et la Psycho-Physiologie » von M. Jaëll*, di F. Kromayer. — Polemica sull'instrumentazione e l'esecuzione delle Sinfonie di Beethoven. — S. a. r.

N. 8. — *Was soll ich über R. Wagner lesen?*, di J. Vianna da Motta. — S. a. r.

N. 9-10. — *Die vier berühmtesten Messen der Musikgeschichte*, di E. Schmitz [Queste quattro messe, le più famose della storia della musica, sono: la *Messa di papa Marcello* di Palestrina, la *Messa solenne* di Beethoven, la *Messa in « Si min. »* di Bach e la *Grauer Messe* di Liszt]. — S. a. r.

N. 11. — *Zur Parsifal Frage*, lettera di R. Sternfeld. — S. a. r.

N. 12-13. — *Drama und Libretto*, di K. Mey. — S. a. r.

N. 14. — *Siegfried Wagner*, di C. Fr. Glasenapp. — *Die Ouverture zu Glucks « Paris und Helena »*, di M. Arend. — S. a. r.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 7. — *Richard Wagner und Georg Herwegh*, v. Ernst Stier-Braunschweig (Lettere inedite). — *Musikalische Zeitfragen.* VIII. *Partituren-Reform*, v. Dr. Hermann Stephani. — *Der Roland von Berlin. Oper in vier Akten von R. Leoncavallo*, v. J. C. Lusztig (Resoconto critico).

N. 7, 8, 9, 10, 12. — *Tonsatzlehre*, v. M. Koch (seguito).

N. 8. — *Wie studiert man Johann Seb. Bachs « Wohltemperiertes Klavier? »* v. prof. Wilh. Weber-Augsburg (fine). — *Musiksymbolik*, v. Dr. A. Schüz. — *Drei untekannte Ouvertüren Richard Wagners*, v. Hugo Conrat-London (In-

titolate: « Polonia », « Cristoforo Colombo » e « Rule Britannia »). — *Carlo Broschi-Farinelli*, v. Dr. Adolph Kohnt (In ricordo del 200° giorno natalizio del B.). — *Die Vorstände deutscher Opernbühnen. Die Leipziger Oper*, v. Eugen Segnitz. — *Rochmals « Partiturenreform*, v. Dr. H Stephani (Interessante polemica).

N. 9. — *Altböhmische Musik*. I. *Die Premyslidenzeit*, v. Dr. Richard Batka. — *Felix Weingartner und die « Leienpartitur »*, v. Georg Capellen-Osnatrück (Seguito della polemica).

N. 9, 10. — *Shakespeare und die Musik in seinen Dramen*, v. C. Witting-Dresda.

N. 10. — *Die Musik auf dem Laude*, v. Ludwig Riemann-Essen. — *Josephine Lang*, v. Elsbeth Friedrichs. — *Don Juan in Paris*, v. K. Grunsky.

N. 11. — *Moderne Kunst fürs Volk*, v. Paul Marsop. — *Mystische Musikphänomene*, v. Dr. A. Schütz. — *Max v. Erdmannsdörfer*, v. Arthur Hahn (Necrologia). — *Hans Christian Andersen*, v. Dr. Adolph Kohnt (In occasione del 100° natalizio del poeta).

N. 12. — *Das Verschwinden Glucks von unserer Bühne*, v. Dr. Max Arend-Leipzig. · *Glossen zur Beethoven-Kenntnis*, v. Friedrich Kerst-Elbenfeld. — *Ein hundertjähriger Gesangmeister*, v. Dr. Adolph Kohnt (In occasione del 100° natalizio del Garcia). — *Die Familie Garcia*, v. Hugo Conrat-London.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

Anno 1905, N. 1, 2, 3, 4. — Prof. Dr. Hugo Riemann, *Das Problem des harmonischen Dualismus*.

N. 1. — Dr. M. Bauer, *Hugo Wolf's Schaffen* (Recensione).

N. 2. — Erich Kloss, *Vom Berliner Musiktreiben*.

N. 3. — Dr. Wilh. Altmann, *Zu R. Wagners und Ferd. Heines Mitarbeiterschaft an der « Neuen Zeitschrift für Musik »*.

N. 4. — Dr. W. Niemann, *Neues über Anton Bruckner*.

N. 5. — Dr. Ernst Rychnowsky, *J. Brahms* (Recensione). — Max Rikoff, *G. Duponts « La Cabrera » und C. Saint-Saëns « Hélène »* (Prime rappresentazioni in tedesco a Francoforte).

N. 6. — Dr. A. Schering, *Zivilmusiker contra Militärmusiker. Ein Existenzkampf?*

N. 7. — Dr. Walter Niemann, *Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart*. — R. M. Breithaupt, *Alte und neue Klavierschulen und Techniken*.

N. 8. — Dr. H. Cramer, *Ueber künstlerische Gestaltung von Hausmusikabenden*. — Dr. Münnich, *Die moderne Musik. Von Dr. Leopold Schmidt* (Recensione).

N. 9. — Karl Thiessen, *Zur Wiedererweckung des deutschen Volkliedes*. — Paul Hiller, *« Die Tanzerin »* (Opera in tre atti di Arthur Friedheim). — Max Rikoff, *« Cherubin »* (La nuova commedia cantata di J. Massenet).

N. 10. — Hermann Teibler, *Tonsetzer der Gegenwart. Ermanno Wolf-Ferrari*. — Caligula, *Saison-Betrachtungen*.

N. 11, 12. — Eugen Schmitz, *Zur Literaturgeschichte von Wagners Meistersingern*.

N. 11. — Edgar Istel, *Die Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Peter Cornelius.*

N. 12. — Dr. Edgar Refardt, *Hans Huber.* — Dr. Walter Niemann, *Hans Hubers vierhändige Original-Klaviermusik.*

N. 13. — A. Eccarius-Sieber, *Cyrill Ristler.* — Paul Marsop, *Wo soll die Reichsbibliothek für Musik errichtet werden?* (L'A. propone Lipsia).

N. 14. — Dr. Edgar Istel, *Ludwig Thuille.* — Dr. Max Arend, *Das Szenarium zu Glucks Ballet « Don Juan ».*

N. 15. — Dr. Hugo Leichtentritt, *Oskar Fried.* — Karl Thiesen, *Neue Mannerchöre.*

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia).

N. 3-4. — *Rückblick auf das Jahr 1904* [Rassegna dei fatti musicali più salienti avvenuti l'anno passato nei paesi di lingua tedesca]. — Articoli minori, corrispondenze, notiziario.

N. 5-6. — *Ioh. Herm. Schein* (1586-1630) [Opere dello Schein, pubblicate da A. Prüfer: recensione del Dr. W. Niemann]. — Solite altre rubriche.

N. 7-10. — H. Ritter, *Allgemeines über Streichinstrumente sowie Ideen über ein neues Streichquartett* [Il nuovo quartetto è composto di: Violino, Viola alta, Viola tenore, Viola bassa o Violoncello]. — S. a. r.

N. 11-12. — Recensioni di pubblicazioni nuove. — S. a. r.

N. 13-14. — *Musikalische Greuzfragen* (Absolute Musik-Programmmusik), di J. J. Raaf. — S. a. r.

N. 15-16. — *Oper und Konzert in New-York,* di A. Spanuth. — *Zur Bachbewegung,* di D. Schultz. — S. a. r.

N. 17-18. — *Hector Berlios' Werke* (Gesänge mit Klaviers). XVI° volume dell'edizione completa di Breitkopf e Härtel, recensione. — Altre recensioni. — S. a. r.

N. 19-20. — Eugen Schmitz: *Das Münchener Brucknerfest.* — *Violinuntereicht und Anatomie,* di J. Bloch. — S. a. r.

N. 21-22. — *R. Heubergers « Barfussele »,* di F. Brandes. — *« L'Enfant-Roi » von Bruneau; « Les Dragons de l'Impératrice » von Messager,* di G. Samazenilh. — S. a. r.

N. 23-24. — *« Manuel Garcia »,* di Agda af Wetterstedt. — S. a. r.

N. 25-28. — Recensione di opere e libri nuovi. — *Wunibalds Debut* [Dal romanzo *Wunibald Teinert* di G. Münzer]. — *Das Hauptthema des Scherzo von Bruckners II Sinfonie,* di R. Deutobold-Seidee. — S. a. r.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

N. 5. — *Ueber Pflege alter Vocalmusik,* di H. Leichtentritt. — *Concerning the Waltz,* di F. Niecks. — Corrispondenze, recensioni, rivista dei libri, ecc.

N. 6. — *Robert Eitner* (†), di A. Göhler. — *La Question du Concerto,* di J. G. Prod'homme. — *Regarding English Glees,* di J. Spencer Curwen. — S. a. r.

N. 7. — *Peter der Grosse und die Musik in Russland,* di N. Bernstein. — *South African,* di Algernon Rose. — *Zur Musikästhetik,* di R. Münnich. — S. a. r.

Zeitschrift für Instrumentenbau (Paul de Wit). — Lipsia.

N. 11. — *Bernard Eschenbach, der eigentliche Erfinder des Harmoniums*, di Gleichmann. — *Historische Trommeln* (tamburi del XVII e XVIII sec.). — Rassegne statistiche. — Sezione industriale, ecc.

N. 12. — *Rückblicke und Ausblicke* [Sull'industria tedesca della fabbricazione degli organi e dei pianoforti]. — *Klavier kanfrerträge*. — Notiziario. — Critica. — Sezione industriale, ecc.

N. 13. — *Rückblicke und Ausblicke* (continuaz.). — *Die Ausfuhr von Musikinstrumente aus Deutschland im Jahre 1904*. — Solite altre rubriche.

N. 14. — *Rückblicke und Ausblicke* (cont.). — *Die Ziele des Harmoniumhandels*, di H. Freimark. — *Zum hundertjährigen Todestage des berühmten Leipziger Flötisten und Flötemmachers Johann Georg Tromlitz*. — Tariffe doganali per gli strumenti musicali, dalla fine del 1906 al 31 dicembre 1917, in Italia, Germania, Belgio, Russia, Rumenia, Svizzera, Serbia e Austria-Ungheria. — S. a. r.

N. 15. — *Die berühmte Orgel in der Wallfahrtskirche zu Heilenberg bei Olmütz in Mähren*. — *Ein neues Messinstrument für Dickten aller Art* [Per misurazione di corde, gomme, legno, cuoio, ecc.]. — S. a. r.

N. 16. — *Johann Christoph Denner* (un fabbricante di flauti del '600 e inventore del clarinetto), di W. Altenburg. — *Zur Reform der Mensuren des Orgelspieltisches*, di J. F. E. Rupp. — S. a. r.

N. 17. — *Zur Mensuren frage des Orgelspieltisches*, di H. Ley. — *Die Orgel im neuen Dom zu Berlin*. — *Friedrich Ehrbar*. — S. a. r.

N. 18. — Parte ufficiale. — *Zwei Strittige Punkte aus der Schallehre*, di W. Altenburg. — *Oberflächliches Entharzen harzhaltiger Holzarten vor dem Beizen*, di W. Zimmermann. — S. a. r.

N. 19. — *Das deutsche Klavier auf dem englischen Markte, seine Freunde und seine Feinde*. — *Die Wasserorgel im Kartagischen Museum von St. Louis bei Tunis*, di W. Altenburg. — *Notentreffapparat für den Gesangsunterricht*. — S. a. r.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Febbraio-Marzo. — E. Prout: *Some Forgotten Operas* (Analisi della « *Medea* » di Cherubini). — *To children fond of music*. — *On moderne music*. — *Review of New Music and New Editions*. — *Musical Notes*. — Musica.

Aprile. — *Shakespeare*. — E. Prout: *Some Forgotten Operas* (Fine dell'analisi della « *Medea* » di Cherubini). — Ellen von Tideboehl: *P. I. Tschaïkowski and M.me von Meck*. — S. a. r.

Musical Courier (New York).

N. 1292. — *Musik and Politics* (condizioni musicali di Boston). — *The Capture of Berlin* (dai giornali di Berlino a proposito di Moritz Rosenthal). — *Variations*. — *Pipes on the Piccolo* (le contraddizioni dei giornali di Nuova York). — Corrispondenze, rassegne, recensioni, notiziario.

N. 1293. — *Berlin*: « *Il Rolando* » di Leoncavallo (*routine* e convenzione). — *Some Things about this Paper*. — *Variations*. — *Theodore Thomas*. — Solite altre rubriche.

N. 1294. — *Doings of the New Year. The Philharmonic Concert*: *Wassili Safonoff*. — *Variations*. — S. a. r.

N. 1295. — *The story of the violin*. — *The Science of voice production*, by A. Clippinger. — Dresda, Londra, Berlino, corr. — *Vecsey, Boston Symphony, Ysaye, Rubinstein*. — *Variations*. — S. a. r.

N. 1296. — *The Editor's Talk on Things Musical, Modern and Many*. — Solite altre rubriche.

N. 1297. — *Faculty of the New-York College of Music*. — *A Concert of the Gods-Ysaye and D'Albert*. — *The man with a method (Godowsky and Moskowsky)*. — *The Editor Says* (Da Motta, Kubelik). — Londra, Parigi, Berlino, ecc. — Solite altre rubriche.

N. 1298. — *The Editor Says*: Critica, Versey, Opera e Musica. — S. a. r.

N. 1299. — *The Editor Says*: Critici stranieri, D'Albert, Giornali musicali, Ysaye e concerti sinfonici a Boston. — Solite altre rubriche.

N. 1300. — *What the Others Are Saying* (Rassegna musicale). — Londra, Berlino, Parigi. — Solite altre rubriche.

N. 1301. — A. J. Goodrich: *Technic versus Musicianship*. — Parigi, Londra, Berlino. — *The Musical News of the Month*. — *Prominent Pennsylvania Musicians*.

N. 1302. — *The Musical Mart* (*The Opera Stars*, D'Albert, ecc.). — Berlino, Monaco, Parigi, Londra. — Solite altre rubriche.

N. 1303. — Berlin: *Mahler*. — *The Editor Says* (Garcia, Boston, *The two « Parsifals »*). — *Variations*. — Solite altre rubriche.

N. 1304. — *Comic Opera Doings*. — Berlino, Londra, Parigi. — *The d'Albert S 100 Episode*. — *Variations*: *Orchestra of the Tokio Academy of Music*. — Solite altre rubriche.

N. 1305. — *The Master School of Music*. — *The Critics Forfeit Their Rights*. — *Paderewski*. — Solite altre rubriche.

The Etude (Filadelfia).

1904, N. 12. — *The St.-Petersburg Conservatory of Music*. — *The Christmas Spirit the « True Spirit of Music »*, di W. S. B. Matews. — H. T. Finck: *The Place of Music in American Life*. — *Vocal Department*. — *Organ and Choir*. — *Violin Department*. — Rassegne. — Notiziario, ecc. — Musica.

1905. N. 1. — Numero dedicato a Chopin. — Solite altre rubriche. — Musica.

N. 2. — *Alexander Glasunoff*, di E. Burlingame Hill. — *Talks on Piano Playing*, di J. Philipp. — *Children's Page*. — *Some celebrated female musicians*: « *Sapho* », *the Lesbian*. — Solite altre rubriche. — Musica.

The Musical Times (Londra).

Febbraio. — *Chichester Cathedral*. — *Arthur Nickisch* (Schizzo biografico), di W. H. Cummings. — *Occasional Notes*. — *Reviews*. — Corrispondenze. — Musica.

Marzo. — *St. Andrew Church, Holborn. London Churches, III.* — *Handel Myths*, di W. H. Cummings. — *Mendelssohn and his English Publishers* (lettere inedite di Mendelsson). — S. a. r.

Aprile. — *Manuel Garcia, The centenarian.* — *Castle Rising and Sandringham.* — *Clifton College and its music.* — S. a. r.

OLANDESI

Caecilia, Maandblad foor Muziek (S' Gravenhage).

Gennaio. — *Uit het leven van Hans von Bülow*, di H. Viotta. — *Du mécanisme dans l'art*, di C. Flesch. — *Der Etudes van Stephen Heller, 30 Etudes Progressives op. 46*, di J. Rijken. — Rubriche diverse.

Febbraio. — *Een en ander in verband met verlossingsidée bij Richard Wagner*, di C. L. Fahro. — *Courier Musical de Paris*, di Guy Montségur. — *Uit het leven van Hans von Bülow*, di H. Viotta. — Notiziario. — Rubriche minori.

Marzo. — *Brief nit Venetië*, di Hollander. — *Courier Musical de Paris*, di Guy Montségur. — *Mr. H. Viotta te Antwerpen.* — *Het zingen op de Volksschool.* — Solite altre rubriche.

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

⁂ **Parma.** — *R. Conservatorio.* — Il ministro on. Bianchi ha indetto il concorso per titoli al posto di Direttore del Conservatorio di Parma, con lo stipendio di lire 6000, oltre l'alloggio.

Il concorso scade il 20 maggio.

La Commissione giudicatrice sarà eletta dal ministro e dovrà tener conto, oltrecchè dei titoli artistici dei candidati, di quelli comprovanti le loro qualità didattiche e la loro coltura.

Opere nuove e Concerti.

⁂ « *Wieland der Schmied* », il noto poema di Wagner, è stato preso a soggetto di un poema sinfonico di Hausegger, eseguito con successo all'Accademia Musicale di Monaco sotto la direzione di Mottl.

⁂ Buona accoglienza ebbe a Dresda la nuova opera di R. Henberger, intitolata « *La scalza* » e tratta dal noto racconto di Auerbach.

⁂ Al Teatro *La Monnaie* di Bruxelles è stata rappresentata la nuova opera « *Martille* », di A. Dupuis.

⁂ Il Dr. Otto Neitzel ha composto una commedia musicale satirica intitolata: « *Walhall in Not* ».

⁂ Alla *Schola Cantorum* di Parigi, Vincenzo d'Indy fece udire il madrigale « *Tirsi e Clori* », l' « *Orfeo* » e « *L'incoronazione di Poppea* » di Monteverdi, ed una canzone di Casini.

⁂ I Filarmonici di Vienna eseguirono, sotto la direzione di Mottl, la nuova composizione sinfonica « *Zrinyi* » di Goldmark.

⁂ Le esecuzioni beethoveniane del *Quartetto Joachim*, a Roma, furono coronate da grande successo.

⁂ Frammenti dell'opera « *Pelléas et Mélisande* », di Debussy, furono eseguiti ad Haag.

*** Contro la progettata rappresentazione del « *Parsifal* » ad Amsterdam hanno mandata protesta al Dr. Viotta, presidente della *Società Wagner* di Amsterdam, i signori C. F. Glasenapp, K. Klindworth, Hans v. Wolzogen, E. Humperdinck e R. Breithaupt; poi hanno protestato i signori: Hans Richter, Mottl, Dr. Muck, Nikisch, Hausegger, Steinbach ed altri.

*** Due libretti di Maeterlinck, *Arianne et Barbe-Bleue* e *Sœur Béatrice*, quello con musica di Paul Dukas, questo musicato da Gabriel Fauré, sono indicati come prossime novità nel mondo dell'opera.

*** Il fascio di opere nuove:

Nina la nera, di A. Kaiser.
I musici del villaggio, di Carl Weis.
Gargantua e Pantagruel, di Ed. Elgar.
Il re devoto, di G. Grünewald.
Leone, l'ultimo bandito, di S. Rousseau.
Buddha, di M. Vogrich.
Naerodal, di O. Dorn.
Il sogno, di W. Peters.
Frau Hitt, di C. Krafft Lortzing.
La morte di Baldur, di C. Kistler.
Gli eretici, di C. Levadé.
Morgana, di A. Dupont.

*** *Il matrimonio contro voglia* è il titolo della nuova opera in tre atti di Humperdinck.

*** La *Schola Cantorum* di Parigi ha dato una splendida esecuzione della « *Passione di San Giovanni* » di Bach.

*** Il 26 e il 27 del prossimo maggio avranno luogo, a Eisenach, tre grandi concerti dedicati a Bach, per parte della *Singakademie* di Berlino.

*** A Novara *Madre!*, dramma lirico in tre atti, testo di Ettore Fabietti, musica di Ubaldo Zanetti.

*** A Montecarlo *Chérubin*, commedia cantata in tre atti, testo di Francis de Croisset e Henri Lain, musica di J. Massenet.

*** A Parigi *L'Enfant-Roi*, in 5 atti, poema di Zola, musica di Alfred Bruneau.

*** A Brünn l'opera *Tatjana* di Franz Lehar.

*** A Elberfeld l'opera in un atto *Lenglüge* di Josef von Wöss.

*** A Dresda si darà in autunno la nuova opera *Aschenbrödel* di Leo Blech.

*** A Berlino l'opera *Pergolese* in tre atti, di Guglielmi.

*** A Montecarlo *L'Amica* di Mascagni.

*** A Dresda, in marzo, l'opera *Barfuessele* di Henberger.

*** A Riga l'opera in tre atti *Die Ganklerin*, di Ohnesorg.

*** Ad Erfurt *Saknntala*, musica di Balduin Zimmermann.

*** Ad Aachen l'opera in un atto *Das Gelübde* di Ant. Eberhardt.

*** A Koblenz *Parsival*, mistero in 5 atti di Wilhelm Henzen, con musica d'accompagnamento di D. L. Meinecke.

*** A Bologna l'opera comica in tre atti *Re Enzo* di O. Respighi.

*** A Parigi il poema sinfonico *Circe*, di Raoul Brunel; la Sinfonia in *Sol minore* di V. D'Indy.

*** Il *festival* renano sarà quest'anno a Dusseldorf nei giorni 11, 12 e 13 di giugno.

*** **Torino.** — Teatro Vittorio Emanuele (Primavera 1905). — *Programma dei Concerti Orchestrali:*

I. — 28 aprile.

Direttore: Max Fiedler.

1. Mendelssohn, Ouverture *Sogno d'una notte d'Estate.*
2. Brahms, 1ª Sinfonia in *Do minore.*
3. Tchaïkowsky, Variazioni della 3ª Suite.
4. Grieg, Suite *Peer Gynt.*
5. Wagner, Ouverture *Tannhaüser.*

II. — 30 aprile.

Direttore: Max Fiedler.

1. Weber, Ouverture *Oberon.*
2. Tchaïkowsky, 5ª Sinfonia in *Mi minore.*
3. Haydn, Sinfonia in *Si bemolle maggiore.*
4. Wagner, *a)* Ouverture *Vascello Fantasma.*
   b) L'Incantesimo del fuoco nella *Walkiria.*

III. — 4 maggio.

Direttore: Giovanni Bolzoni, col concorso del pianista Federico Bufaletti.

1. Mozart, *a)* Ouverture *Idomeneo.*
   b) Concerto in *Mi bemolle maggiore* per piano ed orchestra.
   c) Adagio e fuga in *Do minore.*
2. Rossaro, *Pax*, melodia.
3. Bolzoni, Fantasia in forma di waltzer.
4. Sibelius, *Il cigno di Tuonela*, poemetto sinfonico.
5. Tchaïkowsky, *Giulietta e Romeo*, fantasia.
6. Donizetti, Ouverture *Linda di Chamounix.*

IV. — 7 maggio.

Direttore: Siegfried Wagner.

1. Beethoven, Ouverture *Egmont.*
2. Liszt, *Orfeo*, poema sinfonico.
3. Wagner S., *a)* Ouverture *Hersog Wildfang.*
   b) Preludio 3º *Kobold.*
   c) Danze *Herzog Wildfang.*
4. Wagner R., *a)* Idillio di Siegfried.
   b) Marcia funebre del *Crepuscolo degli Dei.*
   c) Ouverture *Vascello Fantasma.*

V. — 11 maggio.

Direttore: Arturo Toscanini.

1. Sibelius, 2ª Sinfonia.
2. Strauss, *Till Eulenspiegel.*
3. Svendsen, Rapsodia Norvegese.
4. Wagner, Preludio e morte d'Isotta.

VI. — 14 maggio.

Direttore: Arturo Toscanini.

1. Beethoven, Sinfonia pastorale.
2. Sinigaglia, Danze piemontesi.
3. Elgar, Variazioni sinfoniche.
4. Wagner, Mormorio della foresta.

VII. — 18 maggio.

Direttore: FÉLIX WEINGARTNER.

1. BACH, *Suite* per flauto ed archi.
2. GLUCK, Ouverture *Alceste.*
3. WEBER, Ouverture *Freischütz.*
4. BEETHOVEN, Sinfonia n. 7, in *La maggiore.*

VIII. — 21 maggio.

Direttore: FÉLIX WEINGARTNER.

1. BERLIOZ, Dalla Sinfonia *Romeo e Giulietta: a)* Festa in casa Capuleto; *b)* Scena d'amore; *c)* Scherzo della Regina Mab.
2. WEINGARTNER, 2ª Sinfonia.
3. LISZT, *Mazeppa*, poema sinfonico.

IX. — 25 maggio.

Direttore: GIUSEPPE MARTUCCI.

1. BEETHOVEN, Ouverture *Namensfeier*, op. 115.
2. MARTUCCI, 2ª Sinfonia in *Fa maggiore.*
3. MOZART, Andante e Minuetto.
4. WAGNER, L'Incantesimo del Venerdì Santo.
5. SCHUMANN, Ouverture *Genoveffa.*

X. — 27 maggio.

Direttore: GIUSEPPE MARTUCCI.

1. MOZART, Ouverture *Le nozze di Figaro.*
2. MARTUCCI, 2ª Sinfonia in *Fa maggiore.*
3. HÄNDEL, Largo e Minuetto.
4. WAGNER, L'Incantesimo del Venerdì Santo.
5. BEETHOVEN, Ouverture *Leonora*, num. 3.

XI. — 31 maggio.

Direttore: OSKAR NEDBAL.

1. DVÒRÀK, Sinfonia *Dal nuovo mondo.*
2. SMETANA, *a) Sarka*, poema sinfonico.
   b) Moldau, poema sinfonico.
3. FOERSTER, *Cirano di Bergerac*, schizzi sinfonici.
4. NEDBAL, Danze dal *Faule Hans.*

Concorsi.

*** *Concours international de Musique, fondé par Antoine Rubinstein.* — Sur la base des statuts du Concours international de musique, fondé par ANTOINE RUBINSTEIN, sanctionnés par Sa Majesté Impériale, le Directeur du Conservatoire de St.-Pétersbourg annonce aux personnes, qui désirent concourir pour les primes assignées, qu'en vertu des art. 2, 4, 6, 7 et 8 du règlement, le *Quatrième Concours* aura lieu à Paris le 3 août (nouv. style) 1905 dans la Salle Erard.

§ 2. Les primes sont remises chaque cinq ans, une d'elles au compositeur, l'autre au pianiste, et consistent chacune en la somme de cinq mille francs. Les deux primes peuvent être adjugées à une seule et même personne les ayant méritées comme compositeur et comme pianiste. Dans le cas de la non-adjudication d'une seule prime ou même des deux on peut désigner à leur place des primes secondaires de la valeur de deux mille francs chacune.

§ 4. Les lieux désignés pour ces concours successifs sont, à partir de l'année 1890: 1, St.-Pétersbourg; 2, Berlin; 3, Vienne; 4, Paris, et ainsi de suite dans le même ordre.

§ 6. A ces concours ne seront admises que les personnes du sexe masculin de 20 à 26 ans, de toutes les nationalités, confessions et conditions, n'importe

en quel pays elles aient reçu leur instruction musicale. Les personnes, qui ont obtenu un prix au concours précédent, ne seront pas admises au concours suivant, tandis que les personnes, qui ont participé au concours précédent sans avoir obtenu une prime, peuvent concourir une seconde fois, si leur âge est conforme aux conditions ci-dessus mentionnées.

§ 7. Les primes sont adjugées par une commission qui, sous la présidence du directeur du Conservatoire de St.-Pétersbourg, doit être composée de personnes, lesquelles, conformément à l'invitation de l'organisateur du concours, seront commanditées par les conservatoires et les meilleurs instituts de musique existants, au nombre d'un délégué de chaque établissement. Cette commission sera pleinement constituée dès qu'elle sera composée de douze membres. La question de l'adjudication des primes doit être résolue par une majorité de deux tiers des voix. Dans le cas où il y aurait parmi les artistes conviés moins de douze membres, l'organisateur du concours a le droit d'en compléter le nombre en invitant comme membres de la commission d'autres artistes musiciens connus.

§ 8. Les primes ne seront adjugées qu'aux personnes, qui peuvent remplir les exigences du programme proposé. Les membres de la commission qui assigne les primes, doivent être guidés dans leur expertise des compositions — par le talent créateur de l'auteur, et dans leur expertise de l'exécution — par le fini artistique du pianiste.

PROGRAMME DES CONCOURS.

a) *pour les compositeurs:*

Il faut présenter les compositions suivantes:

1. *Un morceau de concert* (Concertstück) pour piano avec orchestre; deux exemplaires de la partition; un exemplaire de la transcription des parties d'orchestre pour un second piano; les parties d'orchestre, parmi lesquelles 3 parties du 1 violon, 3 du 2 violon, 2 d'alto, 2 de violoncelle, 2 de contrebasse;

2. *Une sonate* pour piano seul ou une sonate pour piano et un ou plusieurs instruments à archet; deux exemplaires de la composition et un exemplaire de la partie de chaque instrument à archet participant;

3. Plusieurs *petits morceaux* pour le piano, deux exemplaires de chaque morceau.

Conditions.

Les compositions présentées ne seront admises au concours qu'à condition, que l'auteur même en exécute la partie du piano, et qu'elles soient jusqu'alors inédites.

Exécution d'après le programme suivant:

1. A. Rubinstein, I et III parties du concert en *Sol-majeur* pour piano avec accompagnement d'orchestre.
2. J. S. Bach, Un prélude et une fugue à 4 voix.
3. Haydn ou Mozart, Un andante ou un adagio.
4. Beethoven, Une des sonates, œuvr. 78, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111.
5. Chopin, Une mazourka, un nocturne et une ballade.
6. Schumann, Un ou deux morceaux des *Fantasiestücke* ou des *Kreisleriana*.
7. Liszt, Une étude.

Les personnes, qui désirent se présenter au susdit concours à Paris, sont priées d'en notifier par écrit au comptoir du Conservatoire de St.-Pétersbourg jusqu'au 18 juillet (nouv. style) 1905, en y ajoutant les documents originaux ou leurs copies certifiées constatant leur identité et leur âge.

b) *pour les pianistes :*

*** La Casa Ricordi e Co. ha stabilito un premio di 12.500 franchi per un'opera inglese. Gli aspiranti devono essere d'origine inglese e sudditi inglesi; giudici sono J. Benett, Massenet e Tito Ricordi. L'opera deve durare da 3 ore a 3 ½; si eseguirà al *Covent Garden* nel 1907; il 40 % degli incassi saran riservati al compositore; il concorso si chiuderà il 31 dicembre 1906.

Un sunto del libretto dovrà essere presentato prima del 30 giugno 1905 e approvato dai giudici; i librettisti possono essere di qualsiasi nazionalità.

*** La Casa Editrice C. Asstruc e C.ie di Parigi apre un Concorso internazionale, il quale comprende le seguenti sezioni: Opera o Dramma lirico (30.000 fr.). — Opera comica (12.000 franchi). — *Trio* per Pianoforte, Violino e Violoncello (3000 franchi). — Sonata per Pianoforte e Violino (2000 franchi). — Ballo o Pantomima (8000 franchi). — Il concorso si chiude il 31 ottobre 1906. I lavori scenici distinti col primo premio saranno eseguiti al *Gran Teatro* di Montecarlo o in uno dei maggiori teatri di Parigi.

*** A Parigi il premio Rubinstein si disputerà il 3 agosto nella Sala Erard.

*** A Parigi, il primo premio (1500 fr.) del concorso dell'*Opéra* per un lavoro sinfonico, fu vinto da Edmond Malherbe; la prima menzione (500 fr.) fu accordata a Ch. Roechlin; la seconda (250 fr.) a Bachelet. — Al concorso dell'*Association des anciens élèves de l'École de musique classique (Niedermeyer)* ebbe il premio di 200 franchi, per una *Sonata* per piano e violino, l'organista A. Claussmann.

*** Nell'ultimo concorso del *Böhmischen Kammermusikverein* furono assegnati i seguenti premi: 400 corone al Quartetto con pianoforte in *Re min.* di Josef Jeřábek; 400 corone al *Trio* in *Fa min.* di E. Jaros; 300 corone all'Ottetto di Franz Neumann; 200 corone al Quartetto in *Mi min.* di J. Straka.

Wagneriana.

*** *Festivals de Munich 1905.* — La direction musicale des représentations festivales de Richard Wagner au Prinzregenten-Théâtre et de Mozart au Théâtre Royal de la Résidence à Munich, qui auront lieu du 7 août jusqu'au 21 septembre, et qui comprendront 3 cycles complets du *Ring*, 3 représentations des *Maîtres Chanteurs* et de *Tristan*, 2 représentations du *Vaisseau Fantôme*, ainsi que deux représentations de chacune des œuvres de Mozart: *Les Noces de Figaro*, *Così fan tutte* et *Don Giovanni*, sera aux mains de MM. Directeur général de musique Felix Mottl, professeur Arthur Nikisch (Leipzig) et Chef d'Orchestre de la Cour Franz Fischer.

Les artistes suivants prendront part dans ces représentations:

Mesdames: Victoria Blank (Munich), Hermine Bosetti (Munich), Else Breuer (Munich), Sophie David (Cologne), Johanna Gadski (New-York), Gisela Gehrer (Munich), Hedwig Geiger (Munich), Charlotte Huhn (Munich), Else Jäger (Munich), Irma Koboth (Munich), Betty Koch (Munich), Anna von Mildenburg (Vienne), Berta Morena (Munich), Thila Plaichinger (Berlin), Marg. Matzenauer (Munich), Sophie Schröter (Königsberg), Kath. Senger-Bettaque (Munich), Ella Tordek (Munich);

Messieurs: Alfred Bauberger (Munich), Paul Bender (Munich), Dr. Otto Briesemeister (Stockholm), Fritz Brodersen (Munich), Carl Burrian (Dresden),

Fritz Feinhals (Munich), Joseph Geis (Munich), Sebastian Hofmüller (Munich), Heinrich Knote (Munich), Hans Koppe (Munich), Ernst Kraus (Berlin), Max Lohfing (Hamburg), Max Mikorey (Munich), Edgar Oberstetter (Wiesbaden), Franz Oels (Munich), Karl Person (Dresden), Julius Putlitz (Rostock), Albert Reiss (Londres), Michael Reiter (Munich), Georg Sieglitz (Munich), Raoul Walter (Munich), Friedrich Weidemann (Vienne), Desider Zador (Prague).

Puisqu'il n'y a pas de représentations à Bayreuth cette année, la saison de Munich promet de devenir brillante et nous recommandons à nos lecteurs de s'adresser, aussitôt que possible, pour les billets à l'*Agence Générale Bureau de Voyages*, Schenker & Co., Munich, Promenadeplatz, 16, qui envoie aussi sur demande des prospectus détaillés.

*** A Francoforte sul Meno vi saranno, dal 10 al 31 maggio, 10 rappresentazioni wagneriane, con scelti artisti.

Nuove Pubblicazioni.

*** Einrich Reimann, *Preludio e Tripla fuga in* Re min., op. 31, e *Ciacona*, op. 32, per Organo (Lipsia, Fr. Kistner).

*** Hans Huber, *Sonata*, N. 2, per due pianoforti a quattro mani, Op. 121 (Lipsia, Breitkopf e Härtel).

*** I. S. Bach, *Sonata*, trascritta per orchestra da H. H. Wetzler (Londra, Novello e Co.).

*** *Serenata per quindici istrumenti da fiato*, Op. 7, di Walther Lampe (N. Simrock, Berlino).

*** *Concerto in Re minore* per Violino, di Peter Stojanovits (Vienna, L. Doblinger).

*** Alex Guilmant, *18 Pièces nouvelles*, per Organo (Parigi, Durand e Figli).

*** E. von Dohnànyi, *Quattro Rapsodie* per Pianoforte, Op. 11 (Vienna, L. Doblinger).

Monumenti.

*** A Vienna si è costituito un comitato per erigere in quella città un monumento a Wagner.

*** Sui giornali di Dresda continua la campagna in favore del monumento a Wagner.

Varie.

*** Il centesimo anniversario della nascita di Manuel Garcia fu celebrato, a Londra, nell'Istituto medico-chirurgico. Al banchetto dato in suo onore prese parte il Garcia medesimo, al quale vennero conferite varie onorificenze.

*** A Parigi Gustavo Bret ha fondato una *Società Bach*.

*** *Les amours champêtres* è il titolo di un'opera messa insieme con pezzi di musica di diversi maestri francesi del sec. XVIII, fra gli altri alcuni tolti da *Le Devin du village* di Rousseau; ma non è opera di Gluck, come si è creduto fin qui.

*** A Berlino si è costituita una *Società Frans Lisst*.

*** A Bruxelles si è fondata una Società intitolata *La Canora*: l'esecuzione di musiche antiche è suo scopo.

*** In Germania si è progettata la fondazione di una grande biblioteca musicale dell'impero. 72 case editrici tedesche si sono già dichiarate pronte a mandare *gratis* le opere di propria edizione.

*** Il Governo prussiano ha accordato anche per l'anno prossimo 30.000 marchi per la pubblicazione dei *Denkmäler deutscher Tonkunst*. La sovvenzione annuale data dal 1901.

*** Riccardo Strauss ha fatto alcuni ritocchi alla partitura dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck, pel teatro di Weimar.

*** La Biblioteca Vaticana ha rilasciato il permesso di studiare i manoscritti della Cappella Sistina.

*** Da Manchester si ha notizia di una seria malattia sopravvenuta al dottor Hans Richter. Egli si è sciolto da tutti gli impegni presi pel prossimo tempo.

*** F. Edmond Malherbe ha vinto il premio dell'*Opéra* di Parigi per un'opera sinfonica col suo lavoro: *Il giudizio di Paride*.

*** L. Thuille e Max Reger hanno ricevuto un dono d'onore di 500 marchi per ciascuno da due istituzioni musicali di Monaco.

*** Come successore di Teodoro Thomas, il defunto direttore dell'orchestra di Chicago, si fa il nome di Federico Stock, sotto-direttore dell'orchestra medesima.

*** Avendo il prof. Nickisch accettata l'alta direzione dell'Opera di Lipsia, il suo viaggio di concerti in Portogallo e Spagna non ha più luogo.

*** La *Philarmonie* di Varsavia ha ereditato dal signor Miecislav von Wessel tutta la sua sostanza, ammontante a 1.300.000 rubli.

*** Sir August Manns ha lasciata la direzione dei Concerti del Palazzo di Cristallo a Londra. Gli succederà Mr. W. W. Hedgeock.

*** La Biblioteca Reale di Londra ha acquistata una raccolta di manoscritti di Bach, fra i quali la *Passione di San Luca* e circa duecento cantate, e altre opere di Gian Sebastiano ed Emanuele Bach.

*** Max Chop ha fondato a Francoforte s/M. una *Deutsche Armee-Musik-Zeitung*, organo speciale per i musicisti dell'armata tedesca e della marina imperiale.

*** Siegfried Wagner è stato molto festeggiato recentemente a Nizza come direttore di concerti.

*** A Praga quest'anno si darà l'opera nuova *Flauto solo*, di Eug. D'Albert.

*** César Cui ha terminato un'opera, il cui soggetto è tolto da *Mademoiselle Fifi* di Maupassant.

*** In Germania si ebbero l'anno scorso 1510 rappresentazioni wagneriane in 82 città: *Lohengrin*, 302 volte; *Tannhaüser*, 289; *I Maestri Cantori*, 191; *Il Vascello Fantasma*, 174; *La Walkiria*, 146; *Siegfried*, 113; *Tristano*, 92; *Il Crepuscolo degli Dei*, 85; *L'Oro del Reno*, 81; *Rienzi*, 37. La *Trilogia* si rappresentò 5 volte a Monaco, 4 ad Amburgo ed a Vienna.

*** A Parigi, per iniziativa di Gustave Bret, si è fondata una *Società Sebastiano Bach*, che si propone di dare ogni anno 12 concerti in due serie: sei concerti corali ed orchestrali, sei d'organo e di musica da camera.

*** Arturo Nikisch fu nominato direttore allo *Stadttheater* di Lipsia sino al 1909.

*** La *Neue Bachgesellschaft* fa appello agli ammiratori di Bach per concorrere alla sottoscrizione aperta per l'acquisto e destinazione a museo della casa natale di Bach in Eisenach. Le offerte si possono inviare alla casa Breitkopf e Härtel in Lipsia.

*** A Graz, dal 22 alla fine di maggio, l'*Allgemeine deutsche Musikverein* organizzerà importanti concerti vocali e strumentali.

*** Per iniziativa del tenore Ernest van Dyck si vuol costrurre ad Ostenda un *Théâtre international lyrique Leopold II*, a forma di anfiteatro, con 1800 posti.

*** Massenet ha terminato la musica di scena per una leggenda tragica in quattro atti, *Le Manteau du Roy*, del poeta Jean Aicard.

*** Luigi Mancinelli sta terminando un oratorio, *Santa Agnese*, che si eseguirà in ottobre a Norwich.

*** F. Weingartner lascia la direzione dei Concerti Kaim a Monaco; gli succede il maestro finlandese Georg Schnéevoigt.

Necrologie.

*** Il coreografo Luigi Manzotti è morto il 14 marzo a Milano.

*** A Vienna è morto Federico Ehrbar, fabbricante di pianoforti e fondatore della omonima Sala di concerti in Vienna.

*** La famosa cantante Madame J. Faure, nata Carolina Lefebvre, è morta a Parigi, dove era nata nel 1828.

*** Fanny Moran-Olden, eminente cantante wagneriana, è morta a 49 anni nella Casa di salute di Schöneberg presso Berlino.

*** Edward Dannreuther, morto a Londra, era nato a Strassburg nel 1844: fu pianista, direttore d'orchestra e compositore. Il suo libro sugli *Abbellimenti musicali* è il più completo del genere che si conosca.

*** In età di 73 anni è morto a Templin il musicologo Roberto Eitner, fondatore della *Gesellschaft für Musikforschung* e redattore dei *Monatsheften für Musikgeschichte.*

*** A Lipsia è morto Max Staegemann, impresario e direttore dei teatri uniti di quella città.

*** Hugues Imbert, scrittore di cose musicali, è morto a Parigi: era capo redattore del periodico: *Le Guide musical.*

*** In età di 90 anni è morta, a Parigi, Clara Virginia Pfeifer, ottima pianista a' suoi tempi; era stata allieva di Kalkbrenner e Chopin.

*** Il basso teatrale Augusto Acante Boudouresque, rinomato a' suoi tempi, è morto a Marsiglia in età di 69 anni.

*** Il Dr. Alfredo Dörffel, letterato e bibliografo musicale, è morto a Lipsia in età di 84 anni.

*** Il violinista Paolo Maria Sighicelli, in età di 75 anni.

*** Il critico svedese Ad. Lindgren, di 59 anni.

*** A Treysa (Hessen) lo scrittore Arrey von Dommer, d'anni 77.

*** A Monaco il direttore d'orchestra Max von Erdmannsdörffer, il quale lasciò 160.000 franchi per una fondazione in favore della Cassa-pensioni dell'orchestra di Corte; ultimamente dirigeva l'importante Società corale fondata da Porges.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Fondi E., *Stelloncini musicali:* in commemorazione. In-8. — Roma. Artero.

Gasperini G., *Storia della semiografia musicale:* origine e sviluppo della scrittura musicale nelle varie epoche e nei varî paesi. In-16°. — Milano. Hoepli.

Magrini G., *Arte e tecnica del canto.* In-16. — Milano. Hoepli.

Tebaldini G., *La musica sacra nella storia e nella liturgia.* In-8. — Macerata. Unione cattolica tipogr. — L. 0,75.

Tripodo P., *Lo stato degli studi sulla musica degli Arabi.* In-8. — Roma. Casa Edit. Italiana.

FRANCESI

Aubry P., *Les plus anciens monuments de la musique française.* In-4°. — Paris. H. Welter. — Fr. 30.

Laurencie de la L., *Le goût musical en France.* In-8. — Paris. A. Joanin. — Fr. 6.

Lombard L., *Observations d'un musicien américain.* In-16. — Paris. Theuveny. — Fr. 3,50.

Pougin A., *Supplément au dictionnaire des Opéras.* In-8. — Paris. Larousse. — Fr. 2.

Prod'homme J. G., *Hector Berlioz: sa vie et ses œuvres.* Préface de M. A. Bruneau. In-8. — Paris. Delagrave. — Fr. 5.

Schweitzer A., *J. S. Bach, le musicien-poète.* Avec la collaboration de H. Gillot. Préface de C. M. Widor. In-8. — Leipzig. Breitkopf. — Fr. 10.

Vaillant H., *L'enseignement de la musique dans l'éducation de la jeunesse.* In-8. — Paris. Fischbacher. — Fr. 5.

Mitjana R., *Ensayos de critica musical* (primera serie). In-12. — Madrid. F. Fe. — Fr. 2,50.

TEDESCHI

Altmann W., *R. Wagners Briefe* nach Zeitfolge u. Inhalt. In-8. — Leipzig. Breitkopf.

Bach-Jahrbuch 1904. Hrsg. von der Neuen Bachgesellschaft. In-8. — Leipzig. Breitkopf.

Braunroth F., *Harmonielehre.* — Leipzig. F. Hofmeister.

Breithaupt R. M., *Die natürliche Klaviertechnik.* In-8. — Leipzig. C. F. Kahnt.

Bussler L., *Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre in 52 aufgaben.* In-8. — Berlin. C. Habel.

Caland E., *Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel.* Physiologisch-anatom. Betrachtgn. In-8. — Stuttgart. Ebner.

Damanski J., *Die Militär-Kapellmeister Oesterreich-Ungarus.* Illustriertes biograph. In-8. — Leipzig. Paltur u. Co.

Degering H., *Die Orgel, ihre Erfindung u. ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit.* — Münster. Coppenrath.

Glasenapp C. F., *Das Leben R. Wagners*, in 6 Büchern dargestellt. 4 neubearb. Ausg. 1 Bd. (1813-1843). In-8. — Leipzig. Breitkopf.

Göllerich A., *Beethoven.* 2. Aufl. In-8. — Berlin. Bard, Marquardt u. C.

Handke R., *Musikalische Stillehre f. Lehreseminare u. Kirchenmusikalische Austalten.* In-8. — Meissen. H. W. Schlimpert.

Hans-u-Familien-Almanach, musikalischer f. d. J. 1905. In-8. — Berlin. Harmonie.

Hofmann R., *Führer durch die Violin-Literatur.* In-8. — Leipzig. J. H. Zimmermann.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1904. In-8. — Leipzig. Peters.

Kassner R., *Die Moral der Musik.* 6 Briefe. In-8. — München. F. Bruckmann.

Kerst F., *Beethoven in eigenen Wort.* In-8. — Berlin. Schuster u. Loeffler.

Kothe B., *Kleine Orgelbau-Lehre zum Gebrauche in Lehren-Seminaren u. Organisten-Schulen.* In-8. — Leobschütz. C. Kothe.

Krause E., *Die Entwickelung der Kammermusik.* In-8. — Hamburg. C. Boysen.

— *Aufgaben zum Studium der Harmonielehre u. Akkordlichen Analyse.* Lex, in-8. — Hamburg. C. Boysen.

Lehmann L., *Goete sagt:* « Die Kunst stellt eingentlich, etc... ». Studie zu Fidelio. In-8. — Leipzig. Breitkopf.

Macpherson S., *Praktische Harmonielehre.* In-8. — London. Breitkopf.

Mantuani J., *Geschichte der Musik in Wien.* 1 Thl. — Wien. A. Holzhausen.

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeide in Berlin. 19 Heft. In-8. — Berlin. Mittler.

Musikbuch aus Oesterreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Oesterreich u. den bedentendsten Musikstädten des Auslandes. 2. Jahrg. — Wien. C. Fromme.

Nagel W., *Beethoven u. seine Klaviersonaten.* In-8. — Langensalza. H. Beyer u. Söhne.

Nodnagel E. O., *Gustav Mahlers.* 5 Symphonie. Technische Analyse. In-8. — Leipzig. C. F. Peters.

Richter A., *Die Lehre v. der Form in der Musik.* In-8. — Leipzig. Breitkopf.

Riemann H., *Das Problem des harmonischen Dualismus.* In-8. — Leipzig. C. F. Kahnt.

Rischbieter W., *Der Harmonieschüler.* — Berlin. Ries u. Erler.

Schmidt H., *Die Register der Menschlichen Stimme und ihre Behandlung.* In-8. — Hagen. R. Apitius.

Spiro-Rombro A., *Musikalische Elementartheorie in Fragen und Anworten, zum Lehren u. Selbstlernen.* — Rom. Loescher.

Storck K., *Geschichte der Musik m. Buchschmuck v. Frz. Stassen.* In-8. — Stuttgart. Muth.

Studien zur Geschichten der Musik in Böhmen. In-8. — Prag. I. G. Calve.

Tauber v. Taubenfurt J. F., *Ueber meine Violine.* — Wien. A. L. Hasbach.

Wasielewski J. W., *Instrumentalsätze vom Ende des XVI bis Ende des XVII Jahrh.* In-8. — Berlin. L. Liepmannsohn.

Weinberger C. F., *Handbuch f. den Unterricht in der Harmonielehre.* 3 verb. Aufl. In-8. — München. C. H. Beck.

Widor C. M., *Die Technik des modernen Orchesters. Aus dem Frans. v. H. Riemann.* — Leipzig. Breitkopf.

Wie Studiert man Musikwissenschaft? In-8. — Leipzig. Rossberg'sche Verlagsbuchh.

Wilden W., *Der Festsänger. In Frend' u. Leid zum Lied bereit!* In-8. — Bonn. A. Heidelmann.

INGLESI

Bevan W. A., *Rossini.* In-8. — London. G. Bell.

Dannreuther E., *Wagner and the Reform of the Opera in England.* 2ª ed. In-8. — London. Augener.

Drinkwater A. E., *Musik in Speech. Drama in Song.* In-8. — London. A. Hammond.

Fry G., *The Warnishes of the Italian Violin Makers of the 16th, 17th and 18th Centuries, and their Influence on Tone.* In-8. — London. Stevens and Sons.

Horspool J., *Alpha and Omega of Voice Production.* In-8. — London. « Natural Voice Acad. ».

Mason D. G., *Beethoven and his Forerunners.* In-8. — London. Macmillan.

Musical Directory (The) Annual and Almanack. 1905. — London. Rudall, Carte.

Oxford, *History of Musik (The).* Vol. 5: *The Viennese Period by W. H. Hadow.* In-8. — London. Clarendon Press.

Ward W. C., *The Nibelung's Ring:* A Study of the inner significance of R. Wagners Music Drama. In-8. — London. Teosophical Pub. Co.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Akimento Th. — Op. 15. *Berceuse* pour Violon, avec accompagnement de Piano. — Leipzig, M. P. Belaïeff.

Algernon H. Lindo. — Étude in A-*mineur* pour Piano. — Leipzig, Boswort & Co.

Backer Gröndahl Agathe. — Op. 36, 39. *Pièces romantiques* pour Piano. — Leipzig, Rob. Forberg.

Poichè una nuova edizione diteggiata lascia supporre l'intento di introdurre questi pezzi nell'insegnamento, la critica ha diritto alla severità ed avverte che i giovani hanno da educarsi a pensare e non a trastullarsi con una musica corretta ma di derivazione.

Brüll Ignaz. — Op. 93. Per pianoforte:

N. 1. *Berceuse.*
» 2. *Impromptu.*
» 3. *Reigen.*

— Leipzig, Bosworth & Co.

Musica da *Salon* e piuttosto comune; preferibile l'*Impromptu.*

Cornelius Peter. — *Der Barbier von Bagdad.* Original-Ouvertüre in H-*moll.* Partitura M. 3 netto. — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

La rinomata casa editrice ha iniziato la prima edizione completa delle opere del Cornelius, condotta sulle fonti originali. Di fronte a quest'*ouverture*, ancora inedita, il critico è nell'imbarazzo: incalza il ricordo schiacciante della seconda in *Re maggiore,* opera fra le più brillanti del repertorio tedesco, che ha il diritto di venir divulgata tra il pubblico italiano. Ad ogni modo, se la prima *ouverture* — crediamo — non sbalzerà dal trono la seconda, sarà sempre una curiosità da concerto.

Deutsch Wilhelm. — Op. 5. *Zwei Walser* für Klavier. — Op. 6. *Charakterstück: Harlekin,* für Klavier. — Op. 7. *Zwei Klavierstücke* für Klavier: *Trennung; Nachklang.* — Stuttgart, Verlag. der Ebner'schen Musikalienhandlug.

Ferroni Vincenzo. — Op. 25. *Mazurka de Salon* pour Piano. — Genova, Fratelli Serra.

Gilson Paul. — *Paysages* pour Piano. — *Nocturne* pour Piano. — Bruxelles, Maison Beethoven.

Questi pezzi non hanno nulla di pianistico nello stile; evocano piuttosto — nel secondo dei *Paysages* e nel *Notturno* — l'idea d'istrumentazione per archi o per orchestra. Il Gilson vi si rivela musicista fine; nel *Notturno* egli sa trarre da un tenue pensiero un notevole effetto.

Glière R. — Op. 3. *Romance* pour Violon, avec accompagnement de Piano. — Leipzig, M. P. Belaïeff.

Hessen Alexander Friedrich von. — Op. 7. — *Passacaglia* für Orgel. — Regensburg, Ernst Germann & Co.

Più che disegni melodici le variazioni presentano armonie figurate; in compenso il tema simpatico e armonizzato con gusto sostiene il pezzo, che nelle ultime pagine si presta ad effetti pianistici.

Howgrave Frank. — *Toccata.* Étude für Pianoforte. — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Lombard Louis. — « *Seul* ». *Mélodie* pour Chant et Piano. — Lugano (Suisse), Château de Trevano.

Reimann Heinrich. — Op. 31. *Praeludium und Tripel-Fuge* (D-*moll*) für Orgel. — Op. 32. *Ciacona* (F-*moll*) für Orgel. — Leipzig, Fr. Kistner.

La *Fuga* è improntata allo stile di Mendelssohn e di giuste proporzioni. Al contrario la *Ciaccona* s'impone colla mole delle sue 72 variazioni; tale sviluppo può far dubitare se l'opera sfugga al pericolo di monotonia, al che si può rispondere solo dopo l'audizione. Il Reimann ricorre a tutti gli effetti dell'organo moderno e inoltre divide le variazioni in quattro gruppi — quasi quattro tempi d'una *Sonata* — riflettenti ognuno un particolar stato d'animo. Si può rimproverare il mancato contrasto di qualche variazione; ma notiamo pure dei momenti belli, come il N. 54, *Molto Adagio.*

In complesso è lavoro dotto ed onora l'eminente compositore organista.

Ricci Vittorio. — *Four Forest Scenes.* A cycle of songs. With P.forte accompaniment.

N. 1. *Noon in the forest.*
» 2. *Twilight id., id.*
» 3. *Midnight id., id.*
» 4. *Dawn id., id.*

— Portland St. London W., Joseph Williams, 32 Gt.

Schillings Max. — Op. 19. *Vier Lieder nach Gedichte von Gustav Falke* für eine Singstimme und Clavier.

N. 1. *Aus dem Takt.*
» 2. *Seliger Eingang.*
» 3. *Nachtliche Haide.*
» 4. *Sonnenaufgang.*

— Leipzig, Rob. Forberg.

V'è tutta l'impronta personale del compositore monacese; ne ammiriamo lo slancio lirico nel primo e quarto canto — in questo il primo è affine per carat-

tere alla melodia principale del *Hexenlied*, di cui altra volta parlammo; in *Nachtliche Haide* predomina l'elemento descrittivo. Belle pagine stilisticamente ricercate, cui toccherà buona fortuna.

Strauss Richard. — Op. 38. *Tennyson's « Enoch Arden »*. Ausgabe für P.forte zu 4 Händen von Paul Klengel. — Leipzig, Rob. Forberg.

A suo tempo e pei primi noi abbiamo segnalato questa musica squisita che poi nelle numerose esecuzioni in Germania ed in Inghilterra ottenne il miglior successo e s'impose anche a critici restii alle ultime opere del sinfonista. La trascrizione per piano a 4 mani gioverà meglio a diffonderla.

Tschaïkowsky P. — Op. 74. — *Symphonie pathétique*, für das Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von Paul Klengel. — Leipzig, Rob. Forberg.

Già ospitata nei nostri concerti e cortesemente accolta, questa *Sinfonia* si presta assai bene all'esecuzione in camera; nel trascriverla per piano a due mani il Klengel non ha aggravato una musica già abbastanza difficile, senza perder nulla del disegno e conservando il voluto effetto.

Tschérépnine Nicolas. — Op. 13. *Rêverie* pour Violon, avec accompagnement de Piano. — Leipzig, M. P. Belaïeff.

Pagina elegante, riuscita come pensiero e in carattere collo strumento.

Autori antichi.

Bach Seb. — *Violin-Konzert* in A-*moll*. — *Id.*, *id.* in E.

Fanno parte delle edizioni in formato tascabile di Ernst Eulenburg, a Lipsia.

— *Sonata* in E-*flat* transcribed for Orchestra by H. H. Wetzler. — London, Novello and Co.

È la prima delle *Sonate* per organo — più propriamente *Sonate* per cembalo a due tastiere e pedale, secondo il titolo del manoscritto originale; la composizione dell'orchestra comporta i legni a due parti, due corni, tre trombe, tre tromboni e timpani; il trascrittore mette in evidenza la linea generale dei disegni, evitando spezzature e ricercatezze contrarie allo spirito della musica antica.

Kreisler Fritz. — *Freie Bearbeitungen älterer Werke der Violin-Litteratur.* Ausgabe für Violine mit Pianoforte Begleitung:

N. Paganini. — Op. 7. *La Clochette.*
» 8. *Le Streghe.*
» 11. *Moto perpetuo.*
» 12. *Non più mesta.*
» 13. *I Palpiti.*

G. Tartini. — *Le Trille du diable.* — Leipzig, Ernst Eulenburg.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

✣ MEMORIE ✣

Donizetti a Roma.

Con lettere e documenti inediti.

(Continuaz. V. vol. XII, fasc. 1°, pag. 1, anno 1905).

IV.

Il Furioso nell'isola di San Domingo.

1833.

Fino al 1829, non eransi rappresentate sui teatri romani, del Donizetti, che le opere da lui appositamente scrittevi: nessuna infatti di quelle eseguite altrove vi era ancora stata riprodotta, se ne togliamo la rapida e infelice comparsa del *Borgomastro di Saardam*, cui già accennai.

La fama onde meritamente era circondata l'*Alina*, o meglio la *Regina di Golconda*, spinse frattanto l'impresario del Valle a far rappresentare quest'opera nell'ottobre del 1829, quale secondo spettacolo di stagione, affidandola ad Annetta Fischer, nuova per Roma, al rinomato tenore cesenate Pietro Gentili, al Crespi, al buffo romano Spada e alla Loyselet.

Abbiamo veduto nel precedente capitolo come il Donizetti, a cagione delle condizioni di salute di sua moglie, fosse, sulla fine di luglio di quest'anno, in Roma, ove si trattenne anche nell'agosto e nel settembre (1): egli non solo sorvegliò quindi la messa in iscena

(1) Nel 1829 il Donizetti aveva fatto rappresentare il *Paria* (Napoli, S. Carlo, 12 gennaio) e il *Castello di Kenilworth* (idem, 6 luglio). La famosa aria per basso di Zarete, del *Paria*, « *Qui pel figlio una madre gridava* » ebbe due edizioni dagli editori Ratti e Cencetti e fu ristampata anche, qualche anno dopo, dalla Litografia delle Belle arti, in via del Clementino; ristampa quest'ultima dedicata al duca di Fiano, Alessandro Boncompagni Ottoboni.

Del *Castello di Kenilworth* il Ratti pubblicò il duetto tra Warney ed Amelia « *Non mentir, su quella fronte* » (l'accompagnamento di pianoforte è fatto dall'autore), il duetto tra Amelia e Leicester « *Pruova maggior potea* » e l'aria di Amelia « *Par che mi dica ancora* » (la riduzione è del maestro Doglia).

della *Regina di Golconda*, ma la ritoccò, modificando alcuni pezzi e scrivendone appositamente dei nuovi. Non possiamo esattamente precisare quali essi fossero: tuttavia, dal confronto del libretto dell'edizione originale di Genova con quello della prima riproduzione romana, si scorgono i seguenti cambiamenti.

Il primo dei pezzi aggiunti — scritto certamente in Roma pel Gentili — è l'aria per tenore « *Dunque invan mi lusingai* », alla scena IX del primo atto, posta subito dopo il recitativo tra Seide e Assan. La cabaletta di quest'aria (scena X), che forma parte della specie di congiura tra Seide e il coro, ha le parole cangiate (mantenuto però lo stesso metro); ed ha, in più, due quartine perchè essa potesse ripetersi la seconda volta (1). L'altro è il rondò finale, per la Fischer, « *Su l'ali dei sospiri* »; per inserire il quale, si tolse all'ultima scena un brano di Alina e del coro. Inoltre al principio del secondo atto si pose una scena tra Seide e Assan: qualche altro brano fu accorciato: il duetto tra il tenore ed Alina (scena VII) fu variato ed ampliato.

L'opera (2) non ebbe però quel successo che era da attendersi; ce lo fanno sapere il Chigi, nelle sue memorie, e il critico della *Gazzetta teatrale* annessa alla *Nuova Biblioteca drammatica* (3), ch'era poi il Ferretti: « Che dirò? — scrive egli — Guelfi e ghibellini foste agnelli e colombe rimpetto alle moderne teatrali fazioni. Nella nostra platea cangiata in arena gladiatoria... vocale, non mancano che gli accoltellatori; dalla scortesia alla barbarie non è poi lungo il viaggio: chi sa? *Deus omen avertat*..... Prima non piacque che un'aria nuova scritta appositamente per Gentili, ed un'aria già scritta appositamente per la Fischer; e certo il primo cantava la sua

---

(1) Di quest'aria fu stampata in Roma, dal Ratti, la riduzione per canto e pianoforte, fatta dal maestro Scipione Jacoucci e da lui dedicata al cesenate Filippo Salviani: lo stesso pezzo fu ridotto anche per pianoforte solo da Costanza Giussani e pubblicato dal medesimo editore.

(2) « La Regina | di Golconda | *melo-dramma* | *in due atti* | *da rappresentarsi* | *nel teatro Valle* | *degl' Ill.mi signori Capranica* | *L'autunno dell'anno 1829* | Parole del sig. Felice Romani | Musica del sig. Maestro Gaetano Donizetti || Roma | nella Stamperia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n. 17 | *Col permesso de' Superiori* » (di pag. 41).

(3) Roma, Boulzaler, 1829 (Anno II, vol. IV).

con una mimica ed una intelligenza mirabile; e l'altra eseguiva la sua al fine dell'atto secondo destando un vero incantesimo per una innumerevole quantità di brillantissime note. Poi si cominciò a far menzione nel processo verbale d'un duetto fra Crespi e Spada; poi destò entusiasmo un duetto fra Gentili e la Fischer e finalmente si lodò la stretta d'un duetto fra la Fischer e Crespi..... non si lodò altro. L'introduzione parve scritta da cinque o sei diversi maestri, tanta era la diversità dei minuti concettini! L'aria di Spada non era ben preparata. La seconda donna non era ragazza abbastanza per recitare da giovinetta. Il libro, benchè uscito da una zecca rinomata, non era tutt'oro; nè il conio era riuscito felice; si disse fino che il poeta aveva scritto quel melodramma per dispetto: « *Tantae ne animis cœlestibus irae?* ».

L'estensore delle *Notizie del giorno*, dal canto suo, si limita a lodare il quartetto del primo atto, « lavoro magistrale », il coro delle vendemmiatrici e il « vaghissimo » rondò.

La *Regina di Golconda* restò per lunghi anni esiliata dalle nostre scene: fu riudita finalmente, nel carn. 1841-42, al Valle medesimo; accolta, questa volta, con maggiori applausi, benchè la compagnia, eccettuato il buffo Vincenzo Galli, non fosse estremamente scelta. L'ultima riproduzione romana si ebbe, se non erro, al teatro Drammatico Nazionale, nel febbraio 1891, con la Svicher, il Lombardi, il Pini-Corsi e il Sottolana.

Ma non soltanto sui teatri cominciavano ad apparire, in Roma, le varie opere del nostro compositore; l'Accademia filarmonica romana, che lo aveva già nominato suo socio, preparava, da parte sua, l'audizione dell'*Esule di Roma*, il fortunato spartito scritto un anno prima pel pubblico napoletano (1). Questa istituzione si giovò altresì del Donizetti per la composizione di una Cantata che essa fece eseguire per festeggiare l'esaltazione al pontificato di Pio VIII.

---

(1) Dell'*Esule di Roma* i soliti editori romani pubblicarono parecchi pezzi. La cavatina di Settimio « *Tacqui allor... l'abbandonai* », il duetto tra Argelia e Settimio « *Fia vero?... oh ciel!* » e il terzetto nel finale primo « *Murena... il genitor* », del primo atto. Il duetto tra Murena e Argelia « *Oh cari oggetti* », l'aria con cori di Settimio « *Si scenda alla tomba* » (l'accomp. di pianoforte è di Michele Costa), e l'aria finale di Argelia « *Tardi, tardi il pie' là volgi* » (ridotta con accomp. di pianoforte da Francesco Florimo) dell'atto secondo.

L'Accademia filarmonica romana, di cui si riporta al 1822 l'anno di fondazione, dopo una non infeconda vita di sette anni — durante i quali si erano fatti udire, da distinti dilettanti e con copiosa orchestra, varî spartiti (naturalmente senza spettacolo scenico), come la *Passione di Gesù Cristo* di Paisiello, gli *Orazî e Curiazî* di Cimarosa, la *Medea* e la *Ginevra* di Mayr, la *Creazione* di Haydn, l'*Elisabetta*, il *Mosè*, la *Zelmira*, la *Donna del lago* e l'*Assedio di Corinto* di Rossini, alcuni dei quali (ad esempio quest'ultimo) per la prima volta a Roma — aveva patito un breve periodo di sosta, per essere rimasta priva di locali. Mercè, però, le solerti cure del nuovo presidente, il cav. Alberto Longhi, fu ottenuto un salone con annesso appartamento nel palazzo Lancellotti in piazza Navona (1), e si riattivò la vita della benemerita istituzione; sicchè la sera del 20 dicembre 1829 si potevano ripristinare i saggî musicali con l'esecuzione di una Cantata, *Il genio dell'armonia* (1), scritta dal Visconti in onore di Pio VIII, e posta in musica dal marchese Vincenzo Costaguti, dal marchese Domenico Capranica e da Gaetano Donizetti. Il primo aveva composto la sinfonia, l'introduzione, il finale della prima parte e l'introduzione della seconda: il rimanente della cantata era stato affidato al Capranica, eccettuato il finale ultimo,

---

(1) Da una lettera circolare stampata, che il presidente, nell'ottobre 1829, inviò ai socî, e di cui posseggo un esemplare diretto al Maestro Filippo Persichini, si apprende che « la mancanza del locale è stata la principale cagione del silenzio dell'Accademia. Si era già prescelta la sala del Clementino, e se ne erano intrapresi i lavori; ma, essendo stato quel locale reclamato dal governo, si restò senza sala e, malgrado le cure di molti socî, non fu possibile per lungo tempo di rinvenirne alcun altro... ». Trovata finalmente la sala, si annunziano gli intendimenti dell'istituto: « Il primo saggio sarà una Cantata per l'esaltazione del Sommo Pontefice, e questa servirà per la riapertura dell'Accademia, e si darà col maggior lustro possibile corrispondente all'oggetto. Gli altri due saggî saranno il *Crociato* di Majerbergh (*sic*) già da molto tempo prescelto, e l'*Esule di Roma* del Maestro Donizetti, il cui spartito è già venuto da Napoli, de' quali uno si eseguirà in dicembre e l'altro in marzo ».

(1) « Il Genio dell'Armonia | *Auspice ai voti* | *del Genio Filarmonico* | *e* | *del Genio romano* | *Cantata a tre voci* | *per la fausta esaltazione* | *al trono pontificio* | *della Santità di N. S.* | *Papa Pio VIII* | *Felicemente regnante,* | *eseguita* | *dall'Accademia filarmonica romana* | *l'anno VIII dalla sua fondazione,* | Parole | del cav. P. E. Visconti | Socio filarmonico | e di altre Accademie. || Roma | Per Mercurj e Robaglia | 1829. » (in-4°, di pag. 34).

comprendente un terzetto e il coro di chiusa, il quale fu rivestito di note dal Donizetti.

La Testa (1), l'Angelini e il Sardi ne cantarono gli assoli; cinquanta filarmonici formavano il coro; l'orchestra era al completo, compresavi l'arpa, e la Cantata stessa, concertata dal Capranica e dal Costaguti, fu ripetuta tre volte.

Intenzione degli Accademici era di offrire nel dicembre stesso il *Crociato* del Meyerbeer e nel marzo susseguente l'*Esule di Roma* del Donizetti: ma, ritardata di parecchi giorni l'esecuzione della Cantata, l'opera di Meyerbeer non fu presentata nè allora nè nei mesi seguenti: l'*Esule* bensì comparve puntualmente il 3 aprile 1830, eseguito dalla Garofolini Mercuri (Argelia), dal solito tenore Angelini (Settimio) e dal baritono Miniato Ricci (Murena). Dell'opera (2), di cui si tralasciarono i recitativi, non mi è riuscito rintracciare il *libretto*: non posso quindi notare i nomi degli esecutori secondarî, non ricordati nel prezioso diario del principe Chigi, da cui tolgo queste notizie; nè egli ci avverte quale esito avesse la musica. Possiamo arguire però che il favore degli ascoltatori non giunse certo a quel grado di fanatismo, col quale tre anni dopo, nella medesima sala, fu accolta l'*Anna Bolena*, come si dirà fra breve.

In questo tempo, cioè nel marzo 1830, il nostro compositore era in Napoli, a preparare la rappresentazione del *Diluvio*, l'unica sua opera foggiata ad oratorio; della quale, oltrechè comporre la elaborata musica, aveva tracciato le linee del poema (3). L'incontro, al

---

(1) Paolina Mancinelli Testa, ch'era altresì distinta suonatrice di arpa, volle calcare le scene pubbliche ed esordì in Bologna, il 30 ottobre 1830, cantando, col Rubini, quale protagonista nella *Donna del lago*. Ebbe lietissimo successo ed elogî, così per la sua voce limpida, scorrevole, espressiva, come per il suo metodo di canto. Cantò anche alla Pergola di Firenze nel carnevale seguente.

(2) Lo spartito era nelle mani dell'Accademia fin dal settembre 1829. Nell'archivio di essa si conserva una ricevuta autografa del Donizetti che possiamo riprodurre, grazie alla cortesia del dott. Barini, attuale segretario, e che si riferisce al pagamento di una copia dell'opera, da servire per l'esecuzione:

« Ho ricevuto dal sig. Bargellini [*Carlo*] scudi 30,50 in saldo della vendita dello spartito l'*Esule di Roma* da consegnarsi al signor Gerard in Napoli — GAETANO DONIZETTI.

Roma 27 settembre 1829 ».

(3) Gli editori romani Ratti, Cencetti e C. stamparono, del *Diluvio universale*, l'aria finale di Noè: « *Dio tremendo* ».

dire di Antonio Vasselli, che, con una letterina ancora inedita, dava nuove del lavoro al Mayr, sembrerebbe esserne stato lieto. Alle affermazioni dell'amorevole cognato contrasta però quanto scrissero in proposito e il Ghezzi (1) e il Cicconetti, almeno per quanto riguarda la prima rappresentazione. Ecco ad ogni modo la lettera del Vasselli (2):

Sig. Mayer stimatissimo

Roma, 1 aprile 1830.

Dopo lungo silenzio mi è indispensabile annunziarle che l'opera seria " Il Diluvio " del nostro Gaetano ebbe un esito fortunato oltre ogni dire. Io non voglio tessere elogi, perchè nol potrei a sufficienza. Basterà che il più acerrimo de' suoi nemici, il Prividali giornalista, lo lodi; e perciò Le dirigo quel giornale.

Mi rammenti ai genitori di Gaetano, riceva li miei più cordiali rallegramenti per aver diretto così bene questo giovane italiano verso la gloria, e sia certo della mia eterna affezione e venerazione con la quale mi ripeto

Suo devo. obb. servo
ANT. VASSELLI.

Al celebre Maestro di musica
il Sr. SIMONE MAYER
Bergamo
(in città)

In quello stesso aprile si dava, al Tordinona, l'*Assedio di Corinto*, nuovo per Roma (3), affidato al Montrésor, al Galli, alla Kintherland e alla Fabbrica, e nell'opera si inserì la cabaletta « *Pietosa all'amor mio* » del duetto tra Maometto e Pamira al secondo atto, scritta dal

---

(1) Racconta il Ghezzi, nei suoi *Ricordi su D.* (*Gazzetta music. di Napoli*, n. 4, del 1861), che alla *stretta* del primo finale, la sera della prima rappresentazione, la Boccabadati cominciò la sua frase almeno venti misure prima, onde, malgrado gli sforzi del celebre direttore Giuseppe Festa e del Lablache, l'atto finì a rotoli in mezzo ai fischi: anche la scena del diluvio, all'ultimo atto, fu fischiata. Il povero compositore, pel dolore provato, fu assalito da convulsioni e, condotto a casa, vi restò per otto giorni, malato di febbre. Con tutto ciò l'opera durò in iscena tutta la quaresima (Cfr. anche la lettera 24 in ALBORGHETTI e GALLI).

(2) L'autografo n'è posseduto dal sig. Giuseppe Donizetti.

(3) L'Accademia filarmonica romana lo aveva però già eseguito nelle sue sale al palazzo Giustiniani, nel dicembre 1827.

Donizetti due anni prima per la Tosi e il Tamburini, quando quello spartito fu rappresentato, per la prima volta in Italia, al Carlo Felice di Genova, il 7 giugno 1828 (1). Il pezzo ebbe straordinaria fortuna e da allora non si tolse mai più dall'opera: anche in Roma fu estremamente applaudito, come leggiamo da una corrispondenza al *Teatri, Arti e Letteratura* di Bologna: « Questo ardito parto di Donizetti è tale per universale consenso, che dall'immenso genio del Pesarese non si potea desiderare migliore; e se fu audacia il porlo a contatto di quelle divine armonie, non vi fu audacia coronata da miglior successo; prova ne sia che nella seconda recita era tale l'entusiasmo eccitato, che per ben mezz'ora s'insistette dal pubblico che fosse ripetuto, ma ciò non fu permesso, atteso i regolamenti in vigore » (2).

Il rimanente del 1830 fu dal Donizetti passato in Napoli, donde scriveva il 4 maggio: « Sono in trattato per Roma in carnevale, e, se mi accordano la domanda fatta, ci vò, abbenchè abbia assai da far qui ». E qualche giorno più tardi confermava la notizia: « In carnevale facilmente farò un'opera a Roma, e perciò sto lavorando la prima qui per esser presto in libertà..... Farò una cantata per il ritorno delle LL. MM. Siciliane, poi facilmente anderò a Roma a far l'autunno e a restarci per far il carnevale. Perciò se Agazzi viene, avvisatelo che passando da Roma venga in casa dell'avvocato Vasselli, a vedere se ci sono » (3).

Ma le speranze di scrivere per i teatri romani, così nell'autunno come nel carnevale seguente, svanirono. E fu ventura, poichè per

---

(1) *Teatri, Arti e Lett.*, Op. cit., vol. IX. — Teatri del Ferrario, vol. II, pagg. 161, 462 e 639.

È inesatto quindi quanto affermano il Cicconetti e l'Alborghetti e Galli che questo celebre pezzo fosse scritto in mare, nella traversata da Genova a Napoli e cantato per la prima volta al S. Carlo.

In un brano, *non pubblicato*, della lettera al Vasselli, 11 gennaio 1842 (*Lettere inedite*, pag. 132), si legge: « ..... E se la credi un'imprudenza, mettiti le mani sui c..... e di': *Ci ho anch'io un cognato che fregò Rossini nell'Assedio di Corinto (Vieni Pamira all'ara)* ».

Il duetto, con la cabaletta del Donizetti, fu stampato anche dalla Litografia Ratti, Cencetti e C. di Roma.

(2) Anche il contralto, la Fabbrica, aggiunse due arie estranee allo spartito « per aver modo di figurare »; e la Kintherland vi innestò una cavatina buffa!!

(3) Lettere 24 e 25 in Alborghetti e Galli, Op. cit.

quel carnevale 1830-31 egli ottenne di poter essere a Milano a porre in iscena un'opera nuova al Carcano; un'opera che doveva procacciargli una gloria imperitura: l'*Anna Bolena*! In quell'anno la scena italiana s'adornò di due fulgenti gemme; chè le ineffabili melodie di Amina sgorgarono del pari quasi contemporaneamente dal cuore del Bellini. *Sonnambula* e *Anna Bolena* furono concepite sotto lo stesso cielo, in quel paradiso dolcissimo che sono le sponde del lago reso famoso dal Manzoni.

Il Donizetti, partendo da Napoli (ove il 5 settembre 1830 aveva dato al San Carlo l'*Imelda de' Lambertazzi* (1)) e passando per Roma, giunse a Bologna il 3 ottobre e il 6 ripartiva per Milano (2). Non starò a ripetere come egli, ospite di Giuditta Pasta nella sua villa sulle rive del lago di Como, creasse l'opera in poche settimane: non starò a narrare una volta di più l'accoglienza entusiastica che questa ebbe dai milanesi. Con l'*Anna Bolena,* Donizetti prendeva il suo posto fra i più grandi compositori italiani e stabiliva in modo definitivo la sua fama artistica.

Alle rappresentazioni non era presente la buona Virginia; essa era rimasta in Roma, perchè altrimenti « il guadagno ci avrebbe sofferto (3) »; v'era presente forse il padre di Gaetano, al quale la nuora scriveva, sollecitando notizie sicure sull'esito dell'opera, nella tema che il marito, per non affliggerla, le nascondesse, per avventura, l'insuccesso (4):

Roma, li 21 dicembre 1830.

Papà mio caro,

Avvicinandosi le sante feste mi sono fatto un dovere di scriverle queste poche righe per augurarle sì a Lei come alla buona mammà mille e mille felicità, sì dell' anima come del corpo, unite ad un buon principio d'anno.

Godo molto sentire dal mio Gaetano che la loro salute è buona, ed

---

(1) In Roma comparvero tre pezzi dell'*Imelda*, pubblicati dai soliti editori: la scena ed aria di Ubaldo (baritono) « *Imelda a me volgea* », la medesima ridotta per pianoforte solo dal maestro Pietro Ambrosini, e il duetto « *Imelda lasciarti?* ».

(2) *Teatri, Arti e Letteratura,* vol. XIV.

(3) Alborghetti e Galli, op. cit., lett. 27.

(4) Inedita. L'autografo è posseduto dal sig. G. Donizetti.

io prego sempre il Cielo acciò glie la conservi. Appena il mio Gaetano sarà andato in scena, li prego a volermi dare le nuove dell'esito preciso, perchè, a dirgli la verità, di lui non mi fido; perciò mi rivolgo a Lei, e così si accerti mi leverà da pene, giacchè può immaginare in che agitazione vivo, tanto più che conosco la sensibilità del suo carattere; perciò a Lei mi raccomando acciò nei giorni che deve andare in scena gli vada a fare compagnia.

La prego di fare i miei complimenti al Sr. Maestro Mayer ed augurandogli le sante feste colme di ogni felicità ed un buon principio d'anno, anche da parte di mio fratello. Tutti di mia casa fanno il medesimo, sì a Lei che alla mamma; ed io, ansiosa di vedere suoi scritti, e chiedendogli la S. Benedizione ad ambedue, mi dico

Sua aff.ma figlia
VIRGINIA VASSELLI DONIZETTI.

Al Signor
ANDREA DONIZETTI
Bergamo
(in città).

Gaetano tornò presto da Milano per narrare a viva voce alla consorte il suo nuovo trionfo. Il 4 febbraio 1831 stava appunto partendo da Bologna per Roma, ove giunse sul principio del carnevale. Ma le feste furono turbate dai primi sintomi delle agitazioni politiche che serpeggiarono per tutta Italia, lasciando sanguinose tracce; ed il 12 febbraio il pontefice pubblicò l'ordine che sospendeva i divertimenti e proibiva le maschere e le rappresentazioni teatrali, anticipando di quattro giorni la chiusura del carnevale. Il maestro si affrettava a tranquillare il padre, dicendogli, con lettera del 15 febbraio (1): « Vi scrivo acciocchè non crediate che fra le fucilate io sia morto. Io sono uomo che di poche cose s'inquieta, anzi di una sola, cioè se l'opera mi va male. Del resto non mi curo..... Stasera in casa si fa gran cena per chiudere il carnovale, giacchè non si può divertirsi in teatro ».

---

(1) ALBORGHETTI e GALLI, op. cit., sotto la data del 16 febbraio: che dev'essere corretta, poichè, dicendosi nella lettera: « Stasera in casa si fa gran cena per chiudere il carnevale » essa fu dunque scritta il giorno di martedì grasso, che fu appunto il 15 febbraio.

Egli finì di trascorrere l'anno quasi in riposo, poichè non compose che una *Francesca di Foix*, in un atto, e una farsa, la *Romanziera*, ambedue per Napoli. Sui teatri romani fece capolino, e per una sola sera, il 24 settembre, la farsa *I passi per progetto* (Napoli, Fondo, 7 febbraio 1830), lavoro dove non ha parte il tenore, essendo scritto per cinque bassi e due donne: ed il Chigi nota che i fischi arrivarono alle stelle!

Un successo veramente straordinario l'ebbe invece, nel febbraio dell'anno seguente (1), sulle scene parimenti del Valle, lo spartito *Gli esiliati in Siberia ossia Otto mesi in due ore* (2), accolto con tanto entusiasmo, cinque anni prima, a Napoli, e già ripetuto con ottimo esito a Berlino e a Modena — dove, in quei tempi di fermenti politici, la marcia d'entrata dell'imperatore di Russia al terzo atto divenne inno patriottico — e con minore incontro, invece, a Milano e a Genova.

L'argomento n'era stato tolto da un romanzo della signora Cottin, da cui Luigi Marchionni (3) e il De Pixérécourt avevano tolto commedie e il coreografo Gioia un ballo. Per la riproduzione di Roma, il librettista Ferretti aveva rinnovato i recitativi e cangiato qualche pezzo: da parte sua il Donizetti aveva rivestito di note le nuove parole e aggiunta la sinfonia (4), invece dell'originario preludio.

Gli esecutori principali furono la celeberrima Carolina Ungher, il baritono Salvatori, il tenore Storti e il buffo Lauretti, appositamente scritturato per la parte di Michele; l'opera fece le spese della sta-

---

(1) Il 2 gennaio 1832, come dicemmo, morì per apoplessia Luigi Vasselli: il Donizetti era in Napoli, ove stava allestendo la *Fausta* (12 gennaio). Partito quasi subito, il 27 gennaio era già di passaggio a Bologna diretto a Milano, per offrire prima l'*Ugo conte di Parigi* (13 marzo), poscia l'*Elisir d'amore* (12 maggio).

(2) « GLI ESILIATI | IN SIBERIA | OSSIA | OTTO MESI IN DUE ORE | *melo-dramma romantico* | *in tre atti* | *da rappresentarsi* | *nel teatro Valle* | *Degl'Ill.mi signori Capranica* | *il carnevale dell'anno 1832* | —Musica del sig. Maestro| Gaetano Donizetti || Roma | Nella tipografia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n. 17 | Con approvazione. » (di pag. 46).

(3) La commedia del Marchionni « *La figlia dell'esiliato* », fu rappresentata per la prima volta a Roma nell'estate 1820 al teatro Argentina dalla compagnia Vestris Venier.

(4) Cfr. la lettera 19 aprile 1834 nel Cap. VI di questo lavoro.

gione, poichè rimase in iscena dal 4 febbraio al martedì grasso, 6 marzo, cioè per circa quindici sere (1): e fra i pezzi che più piacquero si notavano la preghiera del soprano (Elisabetta), il finale del primo atto, la cavatina del basso (Iwano) e il duetto fra questo ed Elisabetta nel secondo atto.

Il poeta romanesco Belli volle perpetuare il ricordo della rappresentazione dello spartito con uno dei suoi briosi sonetti, dove finge che un popolano, tornando dal teatro, narri le sue impressioni:

Io, pe nun perdeme, Anna de Pumpara,
La spaccata, Chiafò, Cuccio e Luterio,
Annassimo a la Valle in piccionara
Che c'è la melodramma e 'r semeserio [1].
È un certo Pugnatoschi [2] che da Zara [3]
Lo mannorno in esijo in ner Zibberio:
E c'è un Unghera [4] c'è, che la pianara
La porta a galla drent'a un cimiterio.
Uscì er Bazzarro de Moscovia, poi,
Che se cibbò una sarva de fischietti [5]
E li primi a fischià fussimo noi.
Ogni tanto però da li parchetti
Se sentiva a ripete un tibbidoi [6]
D'apprausi ar machinista e a Donizzetti.

6 febbraio 1832 (2).

1. Melodramma semiserio *Gli esiliati in Siberia*. — 2. il conte Potowski. — 3. Czar. — 4. Carolina Ungher. — 5. Vi furono fischi pel modo di vestire. — 6. Uno strepito.

Anche l'*Esule di Roma*, due anni dopo l'esecuzione fattane dall'Accademia filarmonica, fu offerto al Valle nell'ottobre 1832 ed incontrò assai il gusto del pubblico (3). Fu interpretato da Giorgio

(1) E non cinquanta sere, come esageratamente afferma il Cicconetti (Op. cit., pagg. 53, 54).

Gli editori Ratti e Cencetti stamparono, per canto e pianoforte, l'introduzione del primo atto, l'aria d'Iwano « *Morte! ah vieni ad involarmi* » (ch'ebbe anche una seconda edizione) e il duetto « *Ciel! che ascolto!* » tra Iwano ed Elisabetta, ridotto con accompagnamento di pianoforte dall'autore.

Per solo pianoforte pubblicarono il finale del 1° atto, l'aria d'Iwano e i duetti suddetti, l'aria « *Tutto è gioia* » e la cavatina « *Dal palpitar cessate* ».

(2) *Poesie inedite* di G. G. Belli, *romano*. Roma, Salviucci, 1865.

(3) « L'Esule | di Roma | *melo-dramma eroico* | *in due atti* | *da rappresentarsi* | *nel teatro Valle* | *degl'Ill.mi signori Capranica* | *nell'autunno dell'anno 1832* | —Parole del sig. Domenico Gilardoni | Musica del sig. Gaetano Donizetti || Roma | Nella tipografia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n. 17 | *Con approvazione* » (di pag. 40).

Ronconi, dalla Delsere e dal tenore Berardo Winter; i quali, specialmente nel famoso terzetto finale del primo atto — che Rossini pubblicamente affermò esser bastevole a procacciar fama ad un maestro — suscitavano i più spontanei applausi (1).

In quest'anno il giovane e già celebrato pittore Francesco Coghetti, concittadino ed amico del Donizetti, terminò un grande ritratto ad olio del maestro, quadro di pregevolissima fattura, di cui il Ferretti fece ampî elogî in un lungo articolo sul *Tiberino* (2): il ritratto porta la dedica: « *F. Coghetti all'amico — Roma 1832* ».

---

(1) Il Cicconetti (op. cit., pag. 60) narra come fu composto questo pezzo, che aveva strappato gli applausi e le lagrime al re di Napoli, la prima volta che lo intese.

(2) Il ritratto è posseduto dai pronipoti del grande compositore dimoranti in Costantinopoli, e figurò all'esposizione di Bergamo.

Il Ferretti (*Il Tiberino*, 22 marzo 1834, n. 10) dice che il pittore Coghetti (1804–1875) « colse un momento difficile ad esprimersi: quello della inspirazione in un compositore di musica, che la stessa non è che in un poeta, per quanto poesia e musica sian salutate sorelle »: e, dopo essersi indugiato a sviluppare questo concetto, prosegue: « Scolorato è il suo volto, e quale lo resero le notti vigilate armonizzando le sventure del *Paria* ramingo, la visione profetica del minaccioso *Noè*, i furori del tradito Cardenio e le amorose follìe del Cantor di Goffredo [*il Ferretti dimentica che nel 1832 il Donizetti non aveva ancora composto il « Furioso », nè il « Tasso »*]; ma fra la pallidezza d'un volto che ti avvisa come quel fecondo ingegno siasi logorato nello studio, e quel cuore senta altamente, ed altamente esprimer voglia, perchè in altri cuori i suoi sublimi affetti trasfondansi, tu ben t'accorgi che il sangue affollasi verso la testa pensatrice, che la diresti travagliata come quella di Giove gravida di Minerva. La sua figura è oltre il vero. Il disegno n'è largo e non manierato. Le mani, precipuamente la destra, sono bellissime, e vi scorre il sangue e la vita. Egli è seduto presso quello strumento che lo avverte, per mezzo de' suoni, sulle ben trovate melodie; poichè l'estro le dettò, e le approvò la ragione.

« Indossa una giubba serica di colore oscuro, sopra cui risalta una specie di zimarra con larghe e corte maniche di velluto verde-bruno guernito riccamente di pelo d'orso, lo che dà a questo dipinto un'aria solenne, ed un tuono caldo di colorito degno della più bella epoca della veneta scuola.

« ..... Di molti ritratti si dice che parlano; ma di questo non può dirsi; chè il Coghetti volle che dicessero tutti: ei pensa, e fu ispirato da una dotta armonia; e tutti, quanti il veggiono, il dicono: perchè pare che abbia trovato in quel momento o il terzetto dell'*Esule* o il finale di *Bolena*. Egli non istà con le labbra in atteggiamento di dischiudersi un cotal poco al canto; perchè i gran compositori di musica, simili a Pittagora, odono i concenti anche nel silenzio, e questo privilegio li divide dal volgo. Se anche non fossero sotto le sue dita i

Eccoci giunti, frattanto, alla più fortunata delle opere scritte per Roma dal fecondissimo musicista.

***

Fin dal 14 giugno 1832 (il Donizetti era di ritorno da Milano, dopo il trionfo dell'*Elisir d'amore*, e si apparecchiava a recarsi a Napoli, per riprodurre la *Fausta* e dare la *Sancia di Castiglia*) il nostro compositore aveva stretto un contratto coll'impresario Giovanni Paterni per una nuova opera da offrirsi al Valle pel carnevale 1832-33.

Riporto in nota il testo del contratto, un esemplare del quale è conservato nella biblioteca del Conservatorio di Musica in Napoli (1); dal documento apprendiamo che la ricompensa per comporre l'opera,

---

tasti del pianoforte; anzi se questo strumento neppure apparisse al suo fianco, tu dir dovresti: è un compositore di musica che ha incontrato il sospirato sorriso della misteriosa sua inspiratrice.

« Siano lodi al concetto del Coghetti, siano lodi al suo pennello. Fu ardire felicissimo cogliere quel fuggitivo momento; maggior felicità l'affidarlo alla tela..... ».

(1) « Colla presente benchè privata scrittura da valere quanto pubblico e giurato istromento rogato per mano di notaro, il signor maestro Gaetano Donizzetti si obbliga a favore del signor Giovanni Paterni, impresario del Teatro Valle di Roma, di scrivere, e comporre, e vestire un libretto in musica per opera semiseria, quale sarà composto dal signor Giacomo Ferretti portante per titolo: Il Furioso all'Isola S. Domingo, e ciò per la futura stagione di carnevale 1832 in 1833 per andar in scena impreteribilmente con detta opera la sera del 26 dicembre 1832; obbligandosi a tal effetto di ritrovarsi in Roma non più tardi della fine di settembre del corrente anno per cominciare a cuoprire di musica il libretto suddetto; per indi esser pronto a principiare le solite prove, e concerti ai tempi stabiliti, e necessarj; poichè così per patto, etc., e non altrimenti;

« Si obbliga inoltre detto sig. maestro Gaetano Donizzetti di lasciare lo spartito che comporrà in proprietà dell'Impresa, essendosi così convenuto, e stabilito; e sarà obbligato ancora il prelodato S. Mro Donizzetti di prestare la sua assistenza a tutte le prove, e concerti, affinchè venga eseguita, e rappresentata la sua musica col miglior effetto possibile, come ancora di stare al cembalo in teatro le prime tre sere della suddetta opera; perchè così per patto etc., e non altrimenti;

« In correspettività degli obblighi, che assume sopra di sè il sunnominato sig. Mro Donizzetti, ed in premio delle sue virtuose fatiche, il ridetto sig. Giovanni Paterni si obbliga di pagare al sullodato sig. Mro scudi cinquecento settanta romani, e questi in tre rate eguali, cioè la prima all'arrivo alla piazza,

assistere alle prove e alle prime tre rappresentazioni di essa, sedendo al cembalo, fu di cinquecento settanta scudi, ossia poco più di tremila lire.

Il Ferretti, incaricato di preparare il *libretto*, dovè sviluppare un soggetto che, per i sentimenti e le passioni ivi presentati, come per l'ambiente, usciva dalla cerchia comune dei soliti amori contrastati e delle solite gelosie, e poteva anche sembrare abbastanza strano ed azzardato per le scene romane di quei tempi.

L'argomento fu suggerito dalle sventure di Cardenio narrate nel *Don Chisciotte*.

Lo spagnuolo Cardenio sposa, contro il volere del padre, che, morendo, lo maledice, la portoghese Eleonora, una fanciulla ridotta in povertà: dopo breve tempo scopre che, per un amore colpevole, ella si rendeva infedele, e giunge al punto da sorprenderla in istretto colloquio con l'amante. Questi fugge, e Cardenio che non ha avuto il coraggio di uccidere la consorte, da lui ancora amata, diviene pazzo dal dolore e va a rifugiarsi, in preda a cieco furore, in un'isola delle Antille, dove si dà a vita selvaggia, cibandosi d'erbe e sfuggendo ogni consorzio umano.

È qui che comincia l'azione dell'opera. Eleonora, ravveduta, pentita e presa da novello e sincero amore per lo sposo, vuol tentare di rinvenirlo: imbarcatasi sopra un legno diretto in America, viene gettata, da una tempesta, appunto sulle coste dell'isola dove vive Cardenio. Poco dopo un fratello di questo, Fernando, anch'egli mosso dal medesimo desiderio di ricondurre in patria il povero mentecatto, sbarca nel medesimo luogo. I due cognati riescono finalmente a rin-

---

la seconda dopo la consegna del primo atto e la terza dopo la terza recita. Accadendo caso fortuito, che Dio tenga lontano, dopo l'arrivo in Roma del detto sig. Donizzetti, e dopo aver cominciato a scrivere la detta opera, sarà pagato in ragione del lavoro che vi avrà fatto, e che sarà sempre da lui ultimato in altro miglior tempo da destinarsi di comun accordo. E per l'osservanza delle sopradette cose ambe le parti si obbligano nelle più ample forme delle leggi vegliantì e la parte che non attenderà ai sopraddetti patti, ognuna in ciò che gli riguarda, sarà tenuta alla rifazione di tutti e singoli danni ed interessi.

« Fatta in doppio originale reciprocamente sottoscritta.

« In fede etc. Roma, questo dì 14 giugno 1832.

« GIOVANNI PATERNI.

(*Su carta bollata da baiocchi 5*).

tracciare Cardenio e a parlargli: due volte Eleonora implora il perdono; ma, invano, chè il forsennato starebbe anzi per ucciderla se Fernando non glielo impedisse: onde, sempre più furente, egli corre ad una rupe e si getta nel mare. Il buon fratello animosamente lo segue e lo salva. Il tentato suicidio produce però un benefico effetto; per la viva emozione provata, Cardenio torna alla ragione.

Per la terza volta Eleonora implora pietà, ma l'oltraggiato sposo, pur sempre amandola, non può nemmeno concepire che, dopo l'accaduto, essi possano tornare a vivere insieme; e, non sperando tranquillità che nella morte, venuto in possesso di due pistole, propone alla consorte di uccidersi scambievolmente:

..... di queste
Una ne prendi... per l'estrema volta
Abbi un addio, col mio perdono, in terra.
Quando la man ti stringo,
Sparerò, sparerai.....

La notte era giunta, l'ora propizia: il triste disegno stava per essere effettuato. Ma, sui teatri romani e specialmente nella stagione di carnevale, le opere dovevano avere sempre un lieto fine.

Ed ecco quindi sbucare in iscena una folla di gente con faci accese: alla sùbita luce si scorge che, mentre Cardenio mirava alla sua sposa, essa, per espiar sola il fallo, teneva la pistola rivolta al proprio petto. Questo generoso tratto commuove alla fine Cardenio, e lo spinge a riconciliarsi appieno con l'infedele: così essa può lietamente intonare il *rondò* finale!

Il Ferretti premise al *libretto* (1) le seguenti parole: « Le sventure di Cardenio « *che per amor venne in furore e matto* », furono già narrate leggiadramente da Michele di Cervantes Saavedra nella parte prima, capo XXVII e seguenti della sublime ed immortale sua parodia de' pazzi costumi paladineschi, fra' quali perdevano il senno le teste spagnuole di quei dì. Da questo vivacissimo tratto dell'enco-

(1) « Il Furioso | nell' | isola di S. Domingo | *melo-dramma* | *in due atti* | *da rappresentarsi* | *nel teatro Valle* | *degl'Ill.mi signori Capranica* | *nel carnevale dell'anno 1833.* | Parole di Giacopo Ferretti | Musica di Gaetano Donizetti || Roma | Nella tipografia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n. 17 | *Con approvazione* » (di pag. 56).

miato romanziere trasse un anonimo una fortunatissima, se non regolarissima, azione teatrale in cinque atti col titolo: *Il furioso nell'isola di S. Domingo* (1). Più da questa che dal romanzo ho desunto l'intreccio e lo sviluppo di questo melodramma, il cui argomento mi venne presentato coll'obbligo di trattarlo per prima opera del corrente carnevale. Il consiglio precettivo fu obbedito, il come tempo e fortuna lo sveleranno; solo dir voglio che ho risparmiato al Cardenio cantante parecchi furori atletici soliti vedersi nel Cardenio recitante; perchè fatti si sarebbero a spese del valore musicale: *quod absit* ».

Nel luglio del 1832 il primo atto del libretto era compiuto e il Ferretti lo inviava al maestro, in Napoli. Il Donizetti, in data del 9 agosto scriveva al Ferretti per alcuni cambiamenti da apportare al testo: lettera interessante, questa, chè ci mostra con quanta cura invigilasse il compositore sull'andamento dell'azione e come egli non si peritasse di suggerire al poeta, pure espertissimo di cose teatrali, quelle modificazioni che credeva più acconcie:

[Napoli, 9 agosto 1832] (2).

A. C.

Eccomi a te..... ti secca forse? hai da fare? tornerò! — No? — Adesso? — Sì! — Odimi adunque; e dove bestialità getto, correggimi che sarai ringraziato. Virgolai.... (ohimé) — Odimi! Non tremar! — Duetto Bar. Marc. — Marcella " *Va da tutti abbandonato* „ (salto) " *Voi dovete ritrovarlo* „, ecc. (Tu puoi stamparli se vuoi). Quella tempesta nella stretta mi secca, chè, tuonando, impedisce *audire*. Se debbo dir le parole senza tuono, allora sì, ma dirò forse due terzine sole! (Non sudar caro amico). Cavatina Eleonora principia: " *Ah! lasciatemi, tiranni* „ fino " *poi gli squarciavo il cor* „. Indi salto questo: " *Fuggì. L'amai* „, ecc. Lascio però il coro " *Chi può frenar* „ e attacco la cabaletta che cambierai di metro " *ma il ciel non ode i miei lamenti, ma il fato gode dei miei tormenti, degli astri provo la crudeltà. Qual cor sensibile a tante pene pietose lagrime negar potrà* „. (Capisci il perchè). Sì, sì, capisco, avanti. — Non sospirar Ferretti, per pietà (in tuono eroico).

---

(1) Un *Furioso*, protagonista il Lombardi, fu recitato al Valle dalla compagnia Vestris Venier nel 1820.

(2) Inedita. Senza data, ma il bollo postale di Napoli reca quella del 9 agosto 1832.

Duetto Card. e Kaid. dopo di Kaid. che dice: " *Chi la man gli consegnò* ", vado.... " *La conosci?* " ecc. ecc. Quell'affare poi di cadere in terra e restar Kaid. là, non mi piace, e lo vorrei cambiato, poichè io ne fo' sempre un larghetto fino alla stretta, che adopro quella " *Era il sorriso* " ecc. e non l'ultima; ci lascio però dal " *Deciditi* " fino " *Il tuo cor qui fermerà* (1) " e, cambiato colorito, replica: " *Era il sorriso* "; quindi vedi che il buffo non può essere in terra, bisognerà che se lo tenga piuttosto per mano.

Cavatina fratello. Coro " *Ecco alfin* ", sì. — " *Se verace* " fino " *le sue lagrime* ", no! Cavatina sì, ma lascio fuori però " *Nel lasciar* " ecc. fino " *Ah! dammi ciel pietoso* ". Respiro adesso. Finale benissimo, ma soltanto desidererei 4 versi invece di 2, dove dice: Fern. " *Voglio al mio petto stringerlo* " ecc. e che Eleonora dice " [*Se*] *a piedi suoi* [*morrò*] " e così 4 a tutti; che ripigliando poi Bart. " *Fra spechi* " ecc. ripiglio l'allegro. Se no il Finale resta tutto d'un tempo. Anzi se Cardenio nel sentir i 4 versi di Bart. che s'intenerirà, volesse pur dirgli: " *non piangete lasciate a me le lagrime* ", può farlo pure (2). La stretta è fatta, e se non piacerà..... sarà segno che..... che metterà di mal'umore! (Ca..... dice Ferretti, che castrature). Si vede che Donizetti è del paese dove si faceano i neutri. Addio scusa il tuo

DONIZETTI

(Acconcia e manda).

La Malibran è la Malibran (3), ma la Ronzi è la Ronzi; *Fausta* la settimana ventura con Lablache.

Da ciò che si legge nella lettera seguente (4), si può arguire che il Ferretti rimanesse un po' mortificato dai proposti cambiamenti e ne facesse amichevoli rimbrotti al maestro, il quale rispondeva:

---

(1) Non v'è nel *libretto*.

(2) Ed il Ferretti evidentemente aggiunse quindi la quartina:

Risparmia quelle lagrime
Il pianto tuo non vuò
Io solo devo piangere
Me il fato fulminò.

(3) Il Ferretti aveva dato forse al Donizetti le nuove dell'entusiastico successo ottenuto al Valle dalla Malibran, la quale, dal 30 giugno al 14 luglio, offrì alcune recite dell'*Otello*.

(4) Inedita.

[Napoli] li 18 agosto [1832]

Caro Ferretti,

Noli lugere; mi sarò mal spiegato! Nella cavatina della Orlandi, io ti cerco il metro come quello e l'idea *mezza forte* e *mezza acquarella*... Dio mi liberi dal sostituire alla tua fucina una sol parola. E tutto questo e quanto vado a dirti, è sempre detto come mio parere, non mai per essere adottato, che io farò tutto tutto quello che ti piacerà. Il biscotto (1) lo vuoi? ci sarà! Ma, non piangere per la terzina dell'introduzione, che, la sola idea del " Senti che musica " e si fischiasse... ah! (corna contro la jettatura). La cavatina Salvi sarà per quanto posso la meglio, ma la lunghezza è troppa! Io non ti chiedo di accorciarla. Io, non tu, che tu devi darla intera alla luce!!!

Sul second'atto ti sia d'eterna regola la brevità..... per pietà..... la brevità..... Spero d'arrivare in tempo a levarti dalla *graticola* di S. Lorenzo prima che spiri dal dispiacere de' castramenti....! Io ti parlai chiaro, tu altrettanto farai dove non ti piace d'essere accorciato, e così saremo d'accordo. La Malibran? Cerchi della Malibran? ecco. *Otello* fanatismo dal punto " *Se il padre m'abbandona* " in poi — per 2... 3... sere! — Post *Cenerentola*..... senza voce..... v'era la Corte..... stasera si rifà..... ti dirò il come va! Intanto (per sua disgrazia) ebbe 14 versi da Perticari: poi leggenda di Bechi, poi ottava da Ponti, poi sestine da Geremia: ma! *Gere curam mei finis*.....

La Ronzi sta provando *Fausta*, e ciò per equilibrare la bilancia..... vale a dire, per essere al disopra di Madama che coll'*Otello* e la *Cenerentola* ha fatto un alto e basso. Così la Ronzi fa due alti e la bilancia pesa in suo favore (che in realtà ha più c..... da far pesare, anzi più ciccia). Mi ha dato un *novo* suo ritratto ed a te lo farò dare!

Adesso, adesso ho la tua del 5 corrente, con quelle di Smith e Clech (?). Ora saran recapitate, che ier sera pure portai a Marchionni la tua commedia data a Datti.

Romani mi ha fottuto ed ora niego di esser contento di franchi 500, chè tanti (ti giuro avanti a Dio) me ne chiese: *avanti libri vecchi che, devo ire in 8bre* (2). Intanto per scacciare le fotte scrivo il *Furioso*. Nella *Fausta*, duetto *novo* per Lablache e poca scena *nova!*

Godo che Rossi (3) piaccia a Paterni e che tenga da conto le anti-

---

(1) Allude alla scena VII, allorchè Cardenio vuol far mangiare Kaidamà.

(2) Doveva scrivere per l'ottobre un'opera nuova al S. Carlo e alla metà di agosto non aveva ancora trovato il libretto! L'opera fu poi *Sancia di Castiglia*, poesia di Pietro Salatino.

(3) Lauro Rossi, che doveva presentare, il 9 settembre, il *Disertore svizzero* al Valle.

chità romane. Scriva e fot... a suo piacere. Le dirai che, in autunno l'*Esule* avrà bisogno di sua assistenza, ma che gli scriverò di che.

Saluta Teta, le figlie *che son tutte meraviglie*. Pacini, *riappattumato* colla russa dea (1) ha fatto venire Rossi (2) a Milano *a sue spese* (vedi generosità). E nel dolce soggiorno d'Armida infedele, in Como, lavora (non so in qual guisa) per venire a Napoli porre in scena di *Dio la voglia* (?).

Replico! — Ciò che ti duole ch'io levi dal *Furioso* dillo, dillo. Dillo, e mi vedrai com'ora, umile e prostrato al tuo (bastante grandissimo) piede, a chieder pietà, misericordia, compassione, ecc. e far tutto e per tutto come tutto farei a Teta ecc. ecc. ecc.

Addio.

Il tuo, anzi li tuoi

VIRGINIA e GAETANO DONIZETTI

All'ornat. Sig.

GIACOMO FERRETTI

Esimio poeta lirico, tragico e pastorizio

Roma.

Sui primi di settembre il compositore indirizzava altra lettera al

---

(1) La *russa dea* era la contessa Giulia Samoyloff, nata contessa di Pahlen, dilettante di canto, che il Pacini conobbe nel 1830 a Parigi in casa della principessa Bagration.

Nelle proprie *Memorie* (pag. 64) egli entusiasticamente ne parla così: « la contessa Samoyloff, fautrice d'ogni arte bella, generosa dama, benefattrice di mia figlia Amazilia ». Ad essa accenna il Bellini in una sua lettera in data di Milano 31 dicembre 1831 (SALVIOLI G., *Bellini, Lettere inedite*, pag. 10 e seg.), accusandola di spendere moltissimo denaro per sostenere il partito a lui contrario e di essere quindi cagione del naufragio della *Norma* nelle prime sere della sua comparsa; e tutto ciò per sostenere il Pacini nel *Corsaro*, opera nuova per Milano.

Nel novembre 1829 la Samoyloff aveva inaugurato, a Milano, un teatro domestico in sua casa, abbellito da scene del Sanquirico, facendovi cantare Giovanni David, la Bonoldi e la Brambilla.

Ad essa Luigi Raspi intitolò, nel febbraio 1831, il secondo fascicolo del *Museo drammatico*; lo Stella i *Ritratti delle donne italiane viventi*; il Regli il primo anno (1837) della sua *Strenna teatrale* e l'editore Ricordi lo spartito della *Giovanna D'Arco* di Verdi.

(2) Il poeta Gaetano Rossi, autore del *libretto* gli *Elvezi o Corrado di Tochemburgo*, data poi al S. Carlo, il 12 gennaio 1833.

suo poeta (1), mandandogli in regalo tre temperini, oggetti molto utili in quei tempi di penne d'oca!

Al signor Giacomo Ferretti
Con tre temperinetti
Che manda Donizetti

Caro Ferretti,

Per quanto abbia cercato di metterci il biscotto, non mi è possibile (2) Tu però hai campo; se rinnovi la poesia del sito che ti dico e della quale cosa ti prego. Io cominciai in Larghetto il principio, e (poco più, poco meno) sono andato collo stesso tempo fino alle parole: " *L'alma iniqua mostrerà* ". Il buffo non avendo versi che finiscano in *a*, l'ho spezzato col dire, per esempio:

Card. Il rimorso la cangiò?
Kaid. Sissignore la cangiò.
Card. L'alma iniqua mostrerà
Kaid. Sissignore mostrerà.

Dopo di questo trovai un *parlante* prima di giungere allo stretto, ed ecco il sito del biscotto e del bastone.... anzi se lo bastonasse sarebbe meglio e poi lo accarezzasse pare che non vi sarebbe male.

Del resto hai capito... cioè credo che non avrai capito affatto per la ragione che io non intendo ciò che ti scrivo. La cavatina è fatta. Il buono consiste nel far poco e bello e non nel cantar molto e seccare (3).

Carboni ti darà i temperini. Oggi parte, anzi adesso. La *Fausta* fu rovinata da Lablache. Pacini e Rossi ieri sera arrivorno. Addio Ferretti, mandami pur dei versi che non ho quasi che fare, perchè il libretto di qui vorrei tralasciare di scriverlo. Il tuo

DONIZETTI.

Alla data della lettera che segue (4), il secondo atto non era peranco giunto al maestro, che raccomandava al Ferretti la brevità: e si può agevolmente credere che la desiderasse, col peso di tre

(1) Questa lettera, pubblicata nella *Gazzetta musicale di Milano* (1885, pagina 129), era anch'essa tra le carte lasciate dal Ferretti, ma il nepote di lui, Giacomo, la donò al maestro Luigi Mancinelli, il quale, a sua volta, con altri autografi, ne fece regalo al chiarissimo Corrado Ricci. L'avv. Francesco Biagi, avutane copia, ne fece oggetto di una conferenza.

(2) Vedere la nota 1 della lettera 18 agosto.

(3) Aurei precetti!

(4) Inedita.

opere nuove da offrire in pochi mesi; chè, oltre la *Sancia di Castiglia* e il *Furioso*, egli aveva stretto un terzo contratto col Lanari per uno spartito da offrirsi alla Pergola di Firenze.

[Napoli] li 16 settembre [1832].

Quod dedi dedi, et quod pagatus est, pagatus est. (La verità al cap. VII delle Bugie).

Non mi seccar co' temperini! E lascia ch'io secchi te con questo. Se del duetto dell'atto I nulla capisti tanto meglio... ci vedremo. Quel che in arzigogolo fa ire la mia zucca si è quel paragrafo ad uso di paragrandine... *li pezzi del 2° te li spedirò*, ecc. Oh Dio Ferretti mio! mi faresti forse una processione di frati nel 2°? Quei vanno a due, ma col due vanno all'infinito: *Deh pietà bell'idol mio*, non in molte volte a due a due.

Io credea 3 pezzi al più... oh, cielo... per pietà. Pensa ch'io debbo... e quel che debbo... dall'Etruria lo saprai. Io voglio assai, ma, il tempo è *parvo, sed mihi pretioso. Brevis oratio.* Perdona, o caro, e fa che la nostra brevità ci porti all'undecimo cerchio che è il più stretto dei celesti.

Godo che Rossi piaccia, ma dolgo che ti perda di società. Godo che Paterni, che saluterai, sia contento.

Salutami Teta tanto e le figlie moltissimo. Io strepito e scrivo con un neonato, che fa sette pezzi in tutto. *Sancia di Castiglia*... figli avvelenati..... morte di mamma. La *Fausta* non dormirà al sortir della Ronzi ed è già a Madrid.

Addio.

GAETANO.

A JACOPO FERRETTI
Fra pastori arcadi il più benestante
Il m° GAETANO da Bergamo
Invìa questa e salute (di cui ne abbisogna).

L'ultima lettera da Napoli al Ferretti è quella scritta il giorno seguente all'andata in iscena della *Sancia di Castiglia* (1):

[Napoli] li 6 novembre [1832].

C. A. Ferretti,

La mia Sancia di Castiglia fu eseguita a meraviglia e gli applausi furon tanti, che uscir fuora li cantanti, col maestro in compagnia, fra le grida d'allegria! Viva ognor Gesù e Maria, così pure in Roma sia.

(1) Inedita.

— Sabato notte si partirà, se il diavolo non ci mette la coda. Verrà meco il prim'atto fatto, finito, ecc. ed il coro del 2° nonchè il duetto; del resto se ne parlerà *inter nos!* Questo Ronconi mi fa tremare come fossi a cembalo per una prima sera!!! Come cantò la Ronzi..... come Lablache, e come Basadonna... oh mia felicità! Oggi 2ª recita. Venerdì 3ª e addio o a rivederci.

Dirai a Rossi che sto trattando l'affare del libro.

Ti lascio, è tardi, vo' dal re che mi applaudì a ringraziarlo.

Caro Toto! vedi dal qui sopra l'affare come andò; danne parte agli amici, salutami tutti, e sabato notte ossia alla mattina di domenica partiremo e dormiremo a Terracina; indi a Roma. Addio. Saluta la casa, a rivederci.

Si potrebbe metter sul giornale? (1).

GAETANO.

Se non ti seccasse potresti far due righe al sor Andrea a Bergamo, e dirci che non scriva più in Napoli. Dandoci nuova.

[*in un canto della lettera al Ferretti*]

Trema Ferretti... a Tordinona la Galzerani, la Rambaux [*il contralto Raimbaux*], [*il tenore*] Tata e [*il basso*] Campagnoli. 22 opere, e Galzerani con 36 balli. Perciò dillo a Paterni (2).

Da questa lettera si scorge che la musica già pronta del *Furioso* e scritta in Napoli, era tutto il primo atto, il coro d'introduzione e il famoso duetto fra Cardenio ed Eleonora « *Apri il ciglio* ». Il rimanente, cioè l'aria del tenore « *Se ai voti di quest'anima* », il duetto fra Cardenio e Kaidamà « *Perchè tremi* » e l'aria finale « *Se pietoso d'un oblio* », fu composto in Roma; dove, se partì da

---

(1) Il desiderio fu esaudito. Infatti nel n. 15 della *Rivista teatrale*, in data 15 novembre 1832, si legge, in istile telegrafico: « NAPOLI. Prima comparsa della *Sancia di Castiglia*, musica nuova di G. Donizetti. Cantanti: la Ronzi, Lablache, Basadonna. Fanatismo deciso. Plausi iterati. Evocazioni al Maestro e dei virtuosi sul palco scenico fra le acclamazioni strepitose ».

Ed è riportato anche il poscritto della lettera al Ferretti con queste parole: « *Speranze d'opera seria sul teatro d'Apollo nel prossimo carnevale 1833.* La Galzerani, e la celebre madama Rambaux e Campagnoli nella compagnia di musica. Compositore di balli — Galzerani..... Così da lettera recentissima di Napoli ».

(2) Il Donizetti non sapeva ancora che su quelle scene si sarebbe data, senza il suo consenso, l'*Anna Bolena*!

Napoli nella notte del sabato 10 novembre (1), giunse la sera del lunedì.

Senza perder tempo, infatti, il Ferretti inviava, il 13 novembre, a casa del compositore, *brevi manu*, un bigliettino così concepito:

Se puoi, rimandami recitativo ed aria di Salvi per farlo copiare nel gran libro per la revisione (2). Sto lavorando la Orlandi, e sto per finire perchè sono al *rondò* e dimani te lo consegnerò.

sono e sarò
caldo di versi ed immortali affetti
Li 13 nov. 1832. L'asmatico FERRETTI.

E il Donizetti, di rimando, scrivendo sullo stesso foglio:

Se asmatico è Ferretti
C'è pure Donizetti
In letto coricato
Con un dolore al lato.
Compagni ne' malori...
Amici ne' furori...
T'aspetto col rondò...
Or m'addormento un po'.
Chè il mal di testa torna,
Per causa delle corna!

Per indirizzo il Ferretti aveva messo:

All'autore
D'*Anna Bolena*
Di *Fausta*
Del *Furioso*
E di *Parisina*
L'entroscritta s'inchina...

cui il maestro aveva aggiunto, accanto:

È l'autor d'*Anna Bolena*,
Della *Sancia* e l'*Elisire*
Che ti viene a riverire.
(quel viene non ci stà chè sto in letto
ma c'è e ci stia).

---

(1) Si vegga il *fac-simile* del passaporto nell'ottimo libro di ANNIBALE GABRIELLI (*Gaetano Donizetti — biografia* — Roma, Roux e Viarengo, 1904), pag. 46. Nel contratto col Paterni si era stabilito che il compositore dovesse trovarsi in Roma alla fine di settembre!

(2) Il permesso dell'abate Antonio Somai reca la data del 1° dicembre: quello della Deputazione dei pubblici spettacoli, firmato dal duca Bonelli, dell'undici successivo.

Un altro bigliettino, senza data, reca queste parole:

Già la lettera è impostata. Vuol dire che il libro lo faremo venire un'altra volta.

Ti aspetto alle 11. Almeno passeremo con quiete la parte all'amico Lauretti, che non farà il viso *ebraico*. Addio.

Il tuo D.

Al sig. Ferretti Jacopo
Donizetti

Il compositore aveva preso stanza, in Roma, nell'appartamento di suo cognato Antonio, in via delle Muratte.

Lo afferma il Cicconetti; e dietro la sua testimonianza il Municipio di Roma fece apporre, nel 1876, una lapide sulla facciata della casa, con una epigrafe così concepita (1):

IN QUESTA CASA
ABITÒ GAETANO DONIZETTI
DI BERGAMO
E VI COMPOSE
IL FURIOSO E IL TORQUATO TASSO

—

S. P. Q. R.
MDCCCLXXVI

Per la singolare fecondità del suo talento creativo il nostro compositore non trovava imbarazzo nel dedicarsi a due opere alla volta; mentre infatti egli stava componendo il *Furioso*, pensava diggià all'opera, che, alla distanza di poche settimane, doveva seguirlo sulle scene della Pergola; preoccupandosi anzi che il Romani, il quale doveva fornirgli il *libretto* entro il mese di ottobre, non glielo avesse ancora mandato alla metà di dicembre. E non solo, come vedremo, non l'ebbe in dicembre, ma nemmeno in febbraio!

Da Roma, in una lettera in data 18 dicembre 1832 — che nel citato libro dell'Alborghetti e Galli è erroneamente datata 18 di-

(1) Abbiamo visto che, del *Furioso*, furono composti in Roma tre soli pezzi. L'iscrizione fu riprodotta anche, con brevi cenni illustrativi, da V. E. Bianchi — *Le epigrafi sulle case e sui monumenti di Roma dal MDCCCLXX in poi.* Torino, Paravia, 1892.

cembre 1833 (1), — il compositore si duole amaramente col padre che un suo concittadino anonimamente gli scriva delle lettere, rimproverandogli di essere il *facchino* dei maestri, l'uomo che scriveva musica *scorretta*, piena di *reminiscenze*, senza *criterio* e *filosofia*,

Palazzo Gavotti in via delle Muratte, 78, e lapide commemorativa.

accusandolo di accettare scritture con paghe meschine e per teatri secondarî.

« Mi consiglia a scrivere nei migliori teatri, ed intanto io non passeggio che da S. Carlo di Napoli alla Scala di Milano, e l'anno venturo alla Fenice a Venezia... Valle in Roma, non è al certo de' secondi perchè vi ha scritto Rossini tutte le opere più belle. Che vuol dunque da me? Dice che io scriva sopra migliori libri? Me li dia; trova egli un poeta teatrale meno briccone di Romani per man-

(1) Che la lettera n. 38 debba essere del 1832 si rileva dalla circostanza che in essa si parla della morte del Nozzari, morte avvenuta appunto il 12 dicembre 1832, dal confronto della lettera stessa con l'altra n. 34 del 31 gennaio 1833 e dalle allusioni al Bellini.

tenere la parola, ed io offro 100 scudi a chi fa un buon libro. Egli ha un bel parlare sopra questo tasto. Io non vivo gratis in casa di belle signore, che ponno regalarmi il poeta, e far che manchi agli altri per soddisfare il suo protetto, come ora succede, che io ho protestato a Firenze per causa del libro che doveva avere in ottobre e che al giorno d'oggi nemmeno ho ».

Qui l'allusione è molto trasparente per chi ben conosce le vicende private dei maestri di quel tempo. Il Donizetti accenna alla poco decorosa relazione che il Bellini aveva con Giuditta Turina, relazione nota per tutta Italia e che terminò in seguito al gravissimo scandalo originato dalla polemica sòrta tra il Bellini stesso ed il Romani, a proposito dell'insuccesso della *Beatrice di Tenda*.

Costretto pertanto il Donizetti, per essere ancora privo del nuovo *libretto*, a riposarsi suo malgrado, potè dedicarsi interamente alla concertazione del *Furioso*.

Fra gli interpreti che dovevano « creare » il nuovo spartito, dobbiamo annoverare per primo Giorgio Ronconi, alla presenza del quale nella compagnia di canto — che pure non contava cattivi elementi — si deve se questo spartito contiene un personaggio soltanto veramente interessante, cioè Cardenio: parte che richiede un ottimo cantante ed un attore provetto. E forse la scelta del soggetto dell'opera dipese dalla necessità in cui si trovavano maestro e poeta, di non poter contare che sul giovanissimo baritono; il quale s'era fatto conoscere dal pubblico romano proprio allora e sulle medesime scene del Valle, nell'autunno 1832, col *Disertore svizzero* di Lauro Rossi e con l'*Esule di Roma* del Donizetti (1).

---

(1) Giorgio Ronconi, nato a Venezia il 6 agosto 1810 († Pietroburgo, settembre 1875), era figlio dell'arte, chè Domenico Ronconi suo padre e suo maestro, era un tenore di grazia, il quale, dopo una non ingloriosa carriera teatrale, si era stabilito a Milano nel 1828 per dare lezioni di canto. Giorgio esordì a Pavia nel carnevale 1830-31 con la *Straniera* (*Teatri, Arti e Lett.*, vol. XIV, pag. 164); nell'estate seguente cantò al teatro Re a Milano, raccogliendo i più caldi elogi della stampa per l'arte scenica, la bella voce e l'ottimo metodo di canto. Fu poi a Cremona, al Comunale di Bologna, a Padova, sempre applaudito, e quindi al Valle.

A proposito della prima comparsa in Roma del Ronconi, la *Rivista teatrale* diceva che quell'artista aveva « una voce piena, dolce e melodica e un metodo

Elisa Orlandi, « Accademica filarmonica di Parma, e Socia onoraria dell'Accademia di Bergamo, Palermo ed altre, ecc. », per la quale il Donizetti aveva già scritto la parte di Smenton nell'*Anna Bolena*, doveva rappresentare la moglie infedele (Eleonora). Il tenore Lorenzo Salvi (1), che aveva avuto la ventura di cantare a fianco della Malibran nell'*Otello* (Valle, luglio 1832), assunse la piccola parte del buon Fernando. Il cognito buffo Lauretti divenne il servo negro Kaidamà, una parte (la sola comica del dramma) di nessuna importanza dal lato vocale, ma che richiede la continua presenza in iscena dell'attore. Il colono Bartolomeo e sua figlia Marcella si affidarono al basso Filippo Valentini, supplito poi dal Rinaldi, e alla seconda donna Marianna Franceschini.

L'orchestra fu diretta dal violinista Giacomo Orzelli, allievo del povero Pelliccia, che si era dedicato al riposo (2). Gli scenarî e le macchine, che avevano in quest'opera parte non piccola, pei temporali, pei naufragî e per gli sbarchi di navi, furono dipinti e inventati dal valente scenografo Luigi Ferrari.

La musica del *Furioso* ha, come le altre opere di quel periodo, un'impronta prettamente donizettiana. Il compositore ha abbandonato ormai l'imitazione delle forme rossiniane: si sente palesemente in quest'opera il futuro autore della *Lucia*, tanto nel movimento

---

giudiziosamente moderno, attinto ad ottima scuola », e che tali doti lo distinguevano come « un professore provetto » e gli assicuravano « un posto distinto fra i più rinomati attori cantanti ». E non aveva che ventidue anni!

Anche il fratello suo, Sebastiano, e la sorella Giovanna si acquistarono fama di valenti artisti.

(1) Il Salvi nacque in Ancona nel 1810 (non a Bergamo, come scrive il Fétis, il quale lo fa *débuter* due anni dopo), ed esordì al S. Carlo di Napoli nella quaresima 1830, come comprimario, nel *Diluvio* del Donizetti: andò poi a Zara come primo tenore; indi al Valle nella primavera 1831.

Aveva poca voce, ma estesa, agile e soave. La *Rivista teatrale* di Roma diceva esser egli di aspetto gradevole e dotato di sufficiente comica, ma lo consigliava a perfezionarsi nello studio, per poter aspirare un giorno a divenire vero artista. Sposò, verso il 1835, la cantante Adelina Speck, e morì nel 1887.

(2) G. M. Pelliccia morì due anni dopo e nel maggio 1835 Filippo Moroni scrisse e fece eseguire, per lui, nella chiesa di S. Carlo ai Catinari da cento persone, tra cantanti e suonatori appartenenti alla Congregazione di Santa Cecilia, una messa di requie.

ritmico dei pezzi e nella maniera di fraseggiare (ad esempio, la stretta del finale primo) quanto nello spunto della melodia, come nel rondò. Qualche reminiscenza non manca; e, fra le più palesi, troviamo che la cabaletta dell'aria del tenore, al primo atto, ne ricorda una del Rossini; anzi talvolta ricopia sè stesso, come nella cabaletta del duetto tra Cardenio e Kaidamà, in cui le prime sedici misure sono perfettamente identiche — anche nella tonalità — a quelle del coro d'introduzione dell'*Elisir d'amore*.

I recitativi parlati, affidati agli accordî preparatorî dei violoncelli, non sono ancora scomparsi e di tratto in tratto fanno capolino, forse nell'intento di far riposare la mente dell'ascoltatore.

Benchè in qualche punto — come nella cabaletta, a movimento di danza, del duetto tra le due donne — il carattere della musica non vada in perfetto accordo con quello dell'azione, sentimento e colorito drammatico (e questo fin dove lo permettevano le esigenze estetiche del melodramma d'allora) sono sparsi a profusione e adoperati con intenzione.

Il Donizetti a buon diritto godeva del primato tra i suoi contemporanei per la fattura dei pezzi concertati a molte voci; in cui le parti sono condotte in modo che ciascuna di esse sta melodicamente a sè, mentre dalla loro fusione ne risulta il migliore effetto fonico. Anche qui egli ha posto un pezzo nel quale è veramente impressa l'impronta del suo forte ingegno: cioè il finale primo, intessuto nella stessa foggia del famoso quintetto della *Lucia* e a questo poco inferiore per invenzione ed effetto. Una frase di slancio, la frase che deve trascinare il pubblico all'applauso, è affidata al tenore e al soprano in ottava, con gusto tutto moderno.

Anche la parte descrittiva è molto curata: non parliamo del preludio e degli altri preludietti che servono d'introduzione ai varî pezzi dell'opera, nei quali la feconda penna dell'autore è sempre felice. Ma, ad esempio, la tempesta al primo atto è di una efficacia grandissima, benchè relativamente semplici siano i mezzi impiegati per ottenerla. Nel movimento a terzine della parte inferiore, i due contrabassi del Valle avranno certo dovuto sudare per l'inconsueto esercizio!

Il teatro Valle cominciò la stagione di carnevale 1833 la sera del 2 gennaio, e, fin da quella prima rappresentazione, il *Furioso* ebbe

un'accoglienza delle più entusiastiche. Tutti i principali pezzi furono applauditi e il pubblico chiamò fuori gli artisti e il maestro tre volte dopo il 1° atto e quattro alla fine dell'opera (1). Il Ferretti si affrettò a mandare la felice notizia al Mayr, come sappiamo da ciò che scrisse il Donizetti al padre suo, nella lettera del 13 gennaio, da Firenze: « Già so che il poeta di Roma ha scritto al maestro Mayr il *terribile* effetto prodotto colà dalla mia opera il *Furioso*, sicchè non replico e ne ringrazio Iddio ».

Sarebbe stato interessante leggere i ragguagli del Ferretti sull'esecuzione dell'opera: alla mancanza di quella lettera, forse perduta, suppliremo col riportare ciò che scrivevano i giornalisti del tempo.

« La musica ha incontrato » annota, per suo conto, il principe Chigi: il ricordo è troppo breve, ma sincero. Al laconismo del nobile diarista, riparano le *Notizie del giorno* e la *Rivista teatrale*.

Le *Notizie del giorno* (2) in un articolo, firmato G. M., affermano che « il *Furioso* è una di quelle opere la cui fortuna spontaneamente acquisita sarà per durare lungamente. Il pubblico, che giammai s'inganna nel suo giudizio, ha dato a dividere quanto apprezzasse la musica ed il suo autore. La bella condotta di cima a fondo fu encomiata, e sopra tutto furono rimarcati il finale dell'atto 1°, i due duetti fra i due bassi, e quello fra il basso e il soprano. Vi sono in essa slanci di vivissima fantasia e di genio inarrivabile ». Dopo aver ricordato la Orlandi « dotata di voce estesissima », il Ronconi e il Lauretti, aggiunge: « Tutta la musica può dirsi un composto di bellezze originali e degne di così esimio compositore. L'affluenza del pubblico, che dalla prima sera non ha mai lasciato d'esservi in gran folla, è l'argomento il più valido a dimostrare l'approvazione universale ».

La *Rivista teatrale*, periodico compilato da Antonio Tosi, ha un lungo articolo sullo spartito: afferma che l'opera fruttò « ampia ed aurea messe » all'impresario e fu « balsamo salutare alle non cicatrizzate piaghe della stagione autunnale, così macra d'introiti dopo la malaugurata comparsa della non bene disimpegnata opera seria ».

---

(1) *Teatri, Arti e Lett.*, vol. 18, pag. 199.
(2) N. 4 del 24 gennaio 1833.

Dopo così contorto esordio, l'estensore dell'articolo s'indugia a parlare degl'interpreti: lodando il buffo Lauretti, rimproverando al Salvi di non aver posto il consueto calore nel disimpegno della parte e raccontando come la Orlandi « arrivasse naufragando ma afferrasse tosto il lido e vi piantasse l'insegna fra il solenne plauso comune »; e a proposito di essa ne ricordava il bel metodo e la bella voce, la mimica espressiva della parola, la bella e cara figura. Si riserva in ultimo, dopo un accenno alle parti comprimarie, di parlare del Ronconi (1): « Sorprese, dilettò, fece piangere. La impressione da lui prodotta in tutti... nessuno escluso, è di quelle che non si cancellano mai. Questa nostra frase è superiore ad ogni critica più sottile: ne abbiamo garanti il sempre cresciuto entusiasmo pubblico ed uno straordinario movimento di generosità nell'impresario, generosità esotica et *albo signanda lapillo* ». E, tornando all'opera, prosegue: « Questo melodramma ha fruttato al Donizetti lunga non interrotta serie di trionfi, la cui eco esser gli dee giunta fino alle sponde dell'Arno. E certo non fu parteggiar cortigianesco o mercanteggiato favore che lo coronò di tanti serti quante le volte furono... e furono ben molte, che il *Furioso* apparve a deliziare il nostro pubblico, perchè non si comanda al pianto ed il pianto e il fremito della pietà formavano il più bell'inno a lode del compositore musicale ». I migliori pezzi, secondo la *Rivista*, erano i tre duetti, la cavatina e il rondò di Eleonora, « ricchi di passione e di vaghissime

---

(1) Nella sua serata d'onore fu dispensato il seguente foglio a stampa, contenente un'ode in cinque strofe:

A | Giorgio Ronconi | che | sulle scene del teatro Valle | ottenne pubblica lode| nel carnevale del 1833. | Gli ammiratori | Ode.

Folle chi i dorici modi disprezza
Vago di cogliere sterili fiori,
E intanto l'animo ai vili avvezza
Lenei clamori.

. . . . . .

Tu, che d'Arsenio in finta scena
Furente, e pallido fra l'ira, e il pianto
I lunghi palpiti e l'immensa pena
Spieghi col canto (*a*).
Quali nell'anima moti non desti
Quando terribile odii i tuoi lacci,
Quando una perfida donna detesti,
Quando l'abbracci!

(*a*) *Il Furioso all'isola di S. Domingo.*

melodie »; e sopratutto il primo finale (del quale l'autore stesso, come vedemmo nella lettera del 9 agosto, si mostrava soddisfatto), in cui « grandiosa, verissima, efficacissima è la musicale pittura della lotta fra gli affetti più solenni e più forti, l'amor disperato, la collera repressa, l'eccesso della pietà, l'eccesso del terrore ».

Terminava esprimendo l'avviso che anche nel secondo atto sarebbe stato desiderabile un pezzo *concertato* (1).

Anche il giornale *Teatri, Arti e Letteratura* di Bologna ha due articoli pieni di elogî pel maestro, pel poeta e per gli esecutori; ed in ispecie per la Orlandi (2).

Nobili parole ha il Cicconetti intorno al *Furioso*, sebbene il paragone con lo Shakespeare sembri poco opportuno: « In questo melodramma — egli dice — tutta vi pare quella passione ch'ei sapeva infondere all'opportunità, quella facilità di concetti, quel misto di lagrimevole e buffo che gli fu tutto proprio e per cui mostrare non gli bisognavano due argomenti diversi, ma in uno stesso tempo ed in un medesimo quadro lo palesava francamente, passando il suo animo dal colorire una situazione seria ad una allegra con assai maggior prontezza che non potesse l'uditore, seguitandolo, convertire nel proprio petto la mestizia in gioia. Chi per questa qualità volesse paragonarlo con Guglielmo Shakespeare, credo che non si allontanerebbe dal vero, se non quanto nell'inglese spesso desideri maggior gusto e convenienza di facezie, laddove nell'italiano è sapor comico, che mai non disgusta, nè pur lascia mai sciocco il palato ». E fra i pezzi migliori dello spartito il Cicconetti, a buon diritto, annovera anche la prima aria di Cardenio, oltremodo patetica.

L'opera ottenne anche gli elogî della severa *Gazzetta* milanese, allorchè fu data, con grandissimo successo, — trentasei rappresentazioni! — nell'autunno del medesimo anno alla Scala, affidata al Cartagenova, alla Tadolini, al Winter e al Galli. L'autore era andato in persona a metterla in iscena e vi aveva cangiato tre pezzi, le due arie del tenore al primo e al secondo atto e l'aria finale di Eleonora, prendendole dal *Castello di Kenilworth* e dal *Borgo-*

(1) N. 17 del 18 febbraio 1833.

(2) Vol. 18, pag. 179 e 199. La povera Orlandi morì a Rovigo pochi mesi dopo, nel novembre 1833.

mastro di Saardam (1). Vi si ritrovarono pregî non comuni: « una strumentazione, talora forse troppo rumorosa, ma elaborata con gran sapere; motivi simpatici e nuovi; il carattere musicale adattato al soggetto; pezzi concertati da vero maestro... » quali, ad esempio, il « lungo e bellissimo finale del primo atto (con sei parti reali) che fu salutato da vivissime acclamazioni (2) ». E perfino la solita accusa che dai giornalisti milanesi si era sempre fatta al Donizetti — e spesso in forma scorretta — di plagiario, è questa volta risparmiata o meglio ridotta ad un semplice accenno: « ... vi scorgemmo qualche reminiscenza, di cui, per altro, il maestro seppe trarre partito con assai bel garbo ».

Altri giornali furono invece astiosamente contrarî: lo avverte il Donizetti stesso al Ferretti in una lettera da Milano del 9 ottobre (3): « Sentirai il gelato *Eco* ed il disapprovante *Barbiere*, che non val la pena di citare, poichè secondo lui il *Furioso* è un'ira di Dio, ed il *Furioso* alla quarta sera fece 900 biglietti oltre l'abbonamento ». Il giornale il *Barbiere di Siviglia* (4), ad esempio, in due lunghi articoli, criticava acerbamente il libretto, scrivendo: « Quando sulla scena vi si affaccia un forsennato con tutti i più luridi accessorî dell'ospedale, un disgraziato privo d'ogni lume di ragione e ora preda di puerili vaneggiamenti, ora sorpreso da furibonde manìe, quando, cercando la cagione di questa sventura dominante nell'azione, trovate nient'altro di più nobile drammatico ed elevato dell'infedeltà di una moglie; quando vedete tutte queste cose messe giù come viene viene, senza troppa dovizia di fiori lirici, senza soverchio studio di verità di affetti e di nobiltà di espressioni, oh, allora siete proprio costretti a gridare: Povero maestro, in che mani sei capitato! E in verità

---

(1) Cfr. la lettera da Milano; 9 ottobre 1833, riportata nel capitolo seguente. La Casa Ricordi stampò appunto l'aria « *Ah fu un sogno* » del *Borgomastro*, cantata dalla Tadolini nel *Furioso*.

Per mettere in iscena l'opera alla Scala, coll'obbligo « di rifare e comporre alcuni pezzi », il Donizetti ebbe 720 lire austriache (Verzino, op. cit., pagine 116-21).

(2) *Gazzetta privilegiata* di Milano, 3 ottobre 1833.

(3) Vedi nel capitolo seguente.

(4) Articoli riportati anche dall'*Omnibus* di Napoli, nei numeri 35 e 36 del 1833.

bisogna ben dire che il Donizetti capitasse in cattive mani, se, in onta agli applausi reiterati conceduti nella prima sera al suo nuovo spartito, a molti intelligenti non parve un vero e maestoso quadro condotto con giusta progressione, alternativa e impasto di tinte e con ingegnosa economia e distribuzione di effetti ».

L'articolista, che si professa ammiratore del Donizetti (!), riversa tutta la colpa sul poeta: continua dicendo che, tolto Cardenio, tutte le altre parti non sono che *pertichini*, compresa quella dello schiavo moro ch'è una *vera sconcezza*! E dopo aver giudicato il *Furioso* molto inferiore all'*Agnese* del Paër, aggiunge che l'autore fu « ben lungi dal prodigare in quell'opera tutti i tesori musicali che sarebbersi voluti a nascondere la povertà del libretto », perchè nulla in essa si elevava « alla vera sublimità, sia nel concetto, sia nelle forme ».

Nel secondo articolo torna ancora a tartassare implacabilmente l'opera; che è « un misto di burlesco e di serio, che non riesce nè a far ridere nè a far piangere, perchè il maestro seminò tutta la sua parte di cantabili, di andantini e di minori, senza mai tôrsi fuori da questo unico registro ». Deplora che in tutto lo spartito manchi assolutamente un « bell'agitato condotto con forza, con vibrazione di accento, con elevazione di idee »; e benchè riconosca che i pezzi affidati al protagonista siano « tessuti con qualche ricerca di novità nelle forme generiche », consiglia al compositore a lasciar « quelle sdrucite sagome rossiniane di cavatine, duetti, rondò, ecc. ».

E d'identico avviso era Felice Romani, non sappiamo se in tutta sincerità, quando, sette anni dopo, nelle appendici della *Gazzetta Piemontese* (1), ebbe ad affermare che il *Furioso* era ben lungi dall'essere un capolavoro. « Egli è una copia alquanto sbiadita di un sublime originale, l'*Agnese* di Paër (2); un tessuto di un solo co-

(1) N. 124 del 30 maggio 1840.

(2) Non so quanto calzi questo paragone del *Furioso* con l'*Agnese*: nella quale v'è infatti un personaggio pazzo; il padre, cioè, di Agnese, che è divenuto tale per l'abbandono della figlia. Un pazzo a volte furioso, a volte innocuo, e che riacquista la ragione col ritrovar la figlia, già maritata e... madre! Ma, tolto questo stato comune di un personaggio, fra i due melodrammi non v' ha altro punto di contatto.

lore che lo rende triste e monotono; una ripetizione continua di poche, così dette, situazioni che, nuocendo all'effetto drammatico, nuoce per conseguenza all'effetto musicale. Il poeta ed il maestro composero quest'opera sotto l'influenza di una trista necessità: imperocchè nella compagnia non vi erano altri soggetti di vaglia che il bravo Ronconi e un basso comico, il cui nome ora non mi sovviene. A loro soli affidarono essi l'azione ed il canto; il tenore vi fu adoperato come una comparsa; la prima donna come un cavallo al trapelo che, in certo modo, servisse a trascinare il dramma ».

Eppure quest'opera resse lungamente sulle scene: fino a quando, scomparsi quei baritoni che si erano resi speciali nell'interpretare la parte di Cardenio e mutati i gusti del pubblico, essa dovè a forza entrare nell'oblìo.

Al Valle, in quella stagione di carnevale 1833, che fu dal 2 gennaio al 19 febbraio, ebbe numerose esecuzioni: poichè essa, contrariamente all'uso, continuò a ripetersi anche dopo la comparsa delle due opere che la seguirono: il *Nuovo Figaro* del Ricci e il *Disertore svissero* del Rossi (1).

La fama del successo del *Furioso* erasi sparsa intanto per ogni dove e tosto alcuni editori di Milano cominciarono a pubblicarne, clandestinamente e all'insaputa dell'autore e dell'impresario, varî pezzi ridotti con accompagnamento di pianoforte, ma con « parecchi salti ed abbagli imperdonabili »; sembra che fossero in giro anche contraffatte partiture manoscritte dell'intera opera; come era accaduto per l'*Anna Bolena* e per l'*Elisir d'amore*.

Le scarse leggi che mal governavano la proprietà letteraria non potevano impedire simili frodi. La Orlandi, ad esempio, come ce lo avverte l'impresario Paterni, aveva potuto trafugare la parte di canto del suo rondò, e, fattolo istrumentare dal maestro Panizza (che la

(1) Gli editori Ratti e Cencetti pubblicarono in Roma l'introduzione « *Freme il mar* », l'aria per baritono « *Raggio d'amor parea* », la cavatina di Eleonora « *Ah lasciatemi, tiranni* », i duetti « *Di begli occhi i lampi ardenti* » tra Cardenio e Kaidamà nel 1° atto, e « *Apri il ciglio* », tra Cardenio ed Eleonora al 2°. Stamparono inoltre una lunga riduzione, per pianoforte solo, di quasi tutta l'opera, fatta dal maestro Luigi Orsini e da questi dedicata al cav. De Furhmann, Segretario della Legazione di Russia.

Rivista teatrale chiama *ex-bandista girovago*), lo inseriva in altri spartiti!

Così il Paterni, « legittimo ed unico proprietario e geloso custode » dello spartito, venuto a cognizione che in Milano, nientemeno, « si minacciava » una contraffatta pubblicazione dell'intera opera, « la cui istrumentazione sarà capricciosa fattura del sig. maestro Panizza » (1), si affretta a porre sui giornali (2) una sua protesta, mettendo in guardia tutti gli impresarî che quella sarebbe stata « una pubblicazione illegale, alterata, contro la mente del compositore e contro i sacri diritti di proprietà », dicendosi pronto a mostrare le prove dell'infedeltà e avvertendo che l'autore, tuttora a Roma, avrebbe « con la legale di lui firma autenticate le copie vere che si desiderassero dall'unico originale ».

Lo spartito, ridotto per canto e pianoforte e per pianoforte solo, fu stampato a Milano nell'agosto 1833 dall'editore Ricordi — la cui Casa possiede l'autografo della partitura coi pezzi aggiunti per Milano — (3): l'edizione fu dedicata al maestro Giacomo Pedroni. Non è certamente questa la pubblicazione *illegale*, alla quale accenna il Paterni, perchè nella lettera di ringraziamento che il Pedroni diresse al Ricordi (4), si afferma che l'edizione fu *assai lodata dal*

---

(1) Due Panizza erano maestri di musica in quel tempo: Giovanni, che scrisse alcune opere per i teatri di Trieste, e Giacomo (1804-1860). Trattasi evidentemente di quest'ultimo, il quale fu maestro al cembalo alla Scala di Milano dal 1833, circa, fino alla sua morte, e vi fece rappresentare due opere: *La collerica* (novembre 1831), e *I ciarlatani* (ottobre 1839). Scrisse anche la musica di alcuni balli.

(2) *Rivista teatrale* dell'8 giugno e 31 luglio, e *Notizie del giorno* del 1° agosto 1833.

(3) La partitura autografa consta di due volumi di formato oblungo, di pagine 259 (atto I) e 136 (atto II). Gli strumenti che compongono la parte orchestrale sono: flauto, ottavino, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, tre tromboni, basso tuba, timpani, gran cassa, e quintetto di archi.

Una copia della partitura con correzioni autografe è in possesso dei signori Donizetti di Costantinopoli.

(4) Ecco la lettera, che fu riprodotta anche dalla *Gazzetta piemontese* (donde la ricopio), del 7 settembre 1833:

« *Carissimo Ricordi,*

« Vi sono oltremodo grato della dedica che vi piacque farmi della vostra bella edizione del *Furioso*, opera sì applaudita del mio Donizetti, non solo perchè è

Donizetti. Giova pertanto notare che anche gli editori milanesi Epimaco e Pasquale Artaria possedevano una copia dello spartito, di cui ne usava l'impresa Trento a suo piacimento (1).

Fra i primi teatri che riprodussero quel lavoro, troviamo il Carignano di Torino, che l'ebbe nell'agosto del 1833 col Salvatori, la Boccabadati, il buffo Lavaggi e il tenore Nicolini; la Scala di Milano nell'ottobre seguente, come ho detto; e quello di Padova, nel novembre, dove non piacque per colpa dei cantanti.

Ma non è cosa agevole seguire il *Furioso* nelle sue riproduzioni attraverso tutti i teatri! Nel corso di sei anni fu rappresentato in più di settanta teatri...

Ed infatti nel carnevale del 1834 lo ebbero Lucca, Vicenza, Firenze, Piacenza: Napoli in quella primavera lo vide in tre teatri contemporaneamente, al Fondo, al Nuovo e alla Fenice. E poi Parma, Trieste, S. Giovanni in Persiceto, Mirandola, Genova, Varese, Cagliari, Palermo. Nel 1835 Modena, Fabriano, Foligno, Cremona, Terni, Pesaro, Fermo, Genova, Reggio Emilia, Chieti, Alessandria,

---

sempre cara e gentile l'offerta di quelle opere che onorano ed illustrano i nostri più diletti amici, ma ben anche perchè la riduzione da voi pubblicata fu assai lodata dallo stesso Donizetti, sì per essere in tutto conforme alla sua originale composizione dal lato del canto, come perchè serba e fa sentire egregiamente tutto lo spirito della istromentazione. Un simile attestato di approvazione vi sarà, io credo, un ben lusinghiero compenso delle cure che poneste in tale edizione, e se dopo questo il mio voto può qualche cosa, vi dirò che poche sono le opere di Donizetti stampate, che, al pari di questa vostra, serbino il fare ed il sentimento dello stile di lui. Accogliete quindi i miei ringraziamenti per questo regalo, e credetemi sinceramente

« *L'affes.mo vostro*
« M.ro GIACOMO PEDRONI.

« Milano, il 27 agosto 1833 ».

(1) Ciò risulta da una lettera dell'impresario Gottardi al Donizetti, riportata dal VERZINO (Op. cit., pag. 118).

L'opera completa fu pubblicata altresì dalla Casa Girard e C. di Napoli e da Francesco Lucca. Nel 1850 uscì a Parigi, per cura dell'editore Lanner, col testo italiano.

In « *Una serata di carnovale* », almanacco pel 1834 (anno V), degli editori Epimaco e Pasquale Artaria, di Milano, si contengono, fra gli altri pezzi, sei *valzer* estratti dal *Furioso*, ridotti dal Tutsch, direttore della musica militare del reggimento Kaiser; più l'introduzione del 2° atto e la romanza « *Raggio d'amor* ».

Bologna, Milano (Canobbiana), Norcia, Verona, Viterbo, Bagnacavallo, Trieste, Imola, Faenza, Perugia. Nel 1836 Ancona, Firenze, Spoleto, Sarzana, Mantova, Città della Pieve, Cremona, Narni, Genova (per la terza volta), Livorno, Borgo S. Sepolcro, Firenze di nuovo, Perugia. Nel 1837 S. Angelo in Vado, Pisa, Rimini, Ferrara, Ascoli. Nel 1838 Sinigaglia, Orvieto, Fermo, Jesi, Parma; nel 1839 Macerata, Palermo, Forlì... e così via via, passando per altri teatri minori, anche fuori d'Italia e di Europa, fino alle esecuzioni di Pisa del 1867 e di Torino (teatro Scribe) del 1885.

Fra i teatri stranieri più importanti che la riprodussero noteremo quello di Porta Carinzia a Vienna (1835) con magnifico successo. Londra lo udì nel 1837, mentre lo si rappresentava in alcuni teatri di Grecia e a Cadice. Giunse a Berlino nel 1838. Comparve in Egitto nel 1843 sul teatro di Alessandria. Parigi invece non l'ebbe che molto tardi, nel febbraio 1862 (Sala Ventadour), eseguito dallo stesso Ronconi.

Nella città che l'aveva visto nascere, si rivide il *Furioso* nell'autunno dello stesso anno 1833 (1), mentre lo si rappresentava contemporaneamente alla Scala; e così nell'autunno 1835 e nel carnevale susseguente, sempre al Valle: in quest'ultima riproduzione vi prese parte il romano Colini, che aveva esordito proprio in quell'anno, appunto col *Furioso*, sul teatro di Fabriano. Nell'autunno 1839 ricomparve al teatro Argentina, col Varesi; al teatro Metastasio nell'aprile del 1842; nel 1844 al Valle (2) col Corradi-Setti; nel 1851 di nuovo all'Argentina: e su questo medesimo teatro si ebbe, nel gennaio 1868, l'ultima esecuzione romana, col Parboni, la Grosso e il Montanaro, sotto la direzione di Raffaele Quon.

***

In quel mese di gennaio 1833, si ebbe in Roma singolare dovizia di esecuzioni di opere donizettiane. Nella medesima sera in cui, sulle scene del Valle, si presentava il *Furioso*, su quelle dell'Apollo si offriva l'*Anna Bolena*.

---

(1) Nella primavera si era dato perfino in prosa, al Valle, dalla Compagnia Colomberti.

(2) Nell'autunno 1844 il *Furioso* formò anche argomento di un ballo.

La bramosia di udire un'opera, la quale in soli due anni era apparsa su tanti teatri — Milano, Londra, Parigi, Venezia, Genova, Firenze, Ancona, Sinigaglia, Palermo, Napoli, Vicenza, Lucca, Bologna, Messina — suscitando dapertutto la più schietta ammirazione, aveva fatto accorrere folla stragrande al teatro regio. Ma l'impresario Camuri, che si era procurata di soppiatto, senza chiederla al proprietario Giovanni Ricordi, una copia della partitura, copia scorretta ed alterata, non offrì ai frequentatori dell'Apollo che una fallace imitazione di quel lavoro.

Nella lettera del 6 novembre 1832 al Ferretti, il Donizetti citava i nomi degli artisti che avrebbero cantato all'Apollo in quella stagione: l'annunzio non si avverò per il Tata, nè per la Raimbaux.

Vennero bensì il Campagnoli e la Galzerani, ai quali si aggiunsero il famoso tenore Basadonna, Chiara Gualdi, la Schuster Placci, Gennaro Ciolfi e Giuseppe De Gregori, che rispettivamente interpretarono, nell'*Anna Bolena*, le parti di Enrico, Anna, Riccardo, Smenton, Giovanna, Rochefort ed Hervey. Il libretto (1) ci avverte che il coro doveva essere formato da sedici uomini e da otto donne; che le *comparse* ascenderebbero al numero di sessanta e che l'opera sarebbe stata concertata da Carlo Valentini « socio onorario delle Accademie filarmoniche di Roma e Palermo ».

Alla concertazione di essa rimase, dunque, affatto estraneo il Donizetti... Felicità dei tempi, in cui l'autore, presente all'arbitraria riproduzione di un lavoro, non ha alcun mezzo per impedirla! L'imparziale *Rivista* scriveva intanto che quella musica era stata, dal Valentini, « vandalicamente frastagliata, evirata, profanata, contro i canoni del galateo musicale » e che dell'*Anna Bolena* non si offrì « che un cruento cadavere... ed i cadaveri fanno sempre pietà... ma orribile pietà ».

L'opera fu intramezzata da due balli del Galzerani, *Gli Spagnuoli al Perù*, serio, e *I tre gobbi di Damasco*, comico: ma tutto lo spettacolo riuscì « assolutamente infelice », come annota il Chigi.

---

(1) « ANNA BOLENA | *Tragedia lirica* | *in due atti* | *da rappresentarsi* | *nel nobile* | *Teatro di Apollo* | *nel carnevale dell'anno 1833.* | — Parole di Felice Romani | Musica di Gaetano Donizetti || Roma | Nella tipografia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n. 17 | *Con approvazione* » (di pag. 45).

La prima donna non piacque e l'unico cantante che riuscì a farsi applaudire fu il Basadonna.

Di questa prima ed infelice comparsa in Roma dell'*Anna Bolena*, ci volle serbare il ricordo il Belli, in uno dei suoi sonetti in dialetto (1):

Dunque sto sor maestro Sgazzerallo [1]
Er romano lo pija per un gonzo
Cuanno ce vo appettà pe' primo ballo
Er gioco der cerino e don Alonzo. [2]
Sarà proprio un ber vede un pappagallo
De marcià a piede e a cavallo ar bigonzo!
Anzi, s'io fussi in lui, pe' annà a cavallo
Je metterebbe la bardella a un stronzo.
E poi, pe' conciabbocca, c'è l'infrasco
D'una balena in musica [3]; e c'è poi
La gionta de tre gobbi de ricasco.
Ma dico; un gobbo è un gobbo, e quer che vòi;
Ma indove trovi un gobbo de damasco [4]
Si so' tutti de carne come noi?!

9 gennaio 1833.

(1) Il coreografo Galzerani. — (2) Giuoco di conversazione. — (3) *Anna Bolena*. — (4) *I tre gobbi di Damasco*, titolo di un balletto comico, molto insulso, dato dal lodato coreografo.

Contemporaneamente, una seconda riproduzione di quell'opera aveva luogo, a cura dei Filarmonici romani, nella sala accademica al Palazzo Lancellotti, la sera del 6 gennaio medesimo; diretta, nientemeno, dal Donizetti in persona. Gli egregî dilettanti che l'eseguirono furono il conte Annibale Fantaguzzi (Enrico), la ben nota Orsola Corinaldesi (Anna); Elena Angelini (Giovanna); il tenore Pietro Angelini (Riccardo); la maestra Orsola Aspri Uccellini (2) (Smenton); Leopoldo Eutizî (Rochefort) e Luigi Quattrocchi (Hervey).

Il coro era formato da dieci donne, tra cui la maestra Anna Fenzi; la sorella della Corinaldesi, Teresa; Elisabetta Pelliccia, figlia del vecchio direttore; e da circa trenta uomini, tra i quali i maestri Moroni, Ambrosini, Archini, Jacoucci, Lanza, Gaggi, Gnaccherini, Zannotti, il marchese Capranica, il Maldura, lo Spada, ecc. L'orchestra era formata da trentacinque suonatori (3).

---

(1) G. G. Belli, op. cit., vol. II, pag. 253.

(2) Orsola Aspri aveva, giovanissima d'età, fatto rappresentare, con indescrivibile successo, un'opera al Valle, *Le avventure di una giornata* (maggio 1827).

(3) « Anna Bolena | *Tragedia lirica* | *posta in musica dal maestro* | *Gaetano*

Anche questa esecuzione — benchè senza il lenocinio dell'apparato scenico — richiamò una folla immensa di pubblico, il quale rimase soddisfatto pienamente.

« Grandissima folla e molto caldo » registra il Chigi. Il quale ci dà la preziosa notizia che l'opera fu diretta dall'autore in persona; ma nella prima sera soltanto, perchè una settimana dopo egli trovavasi già in Firenze.

La *Rivista* asserisce che quei filarmonici diedero una « assai bella prova del loro valore nel canto » e, tra essi, specialmente la Corinaldesi — la quale nell'ottobre 1828 aveva improvvisamente supplito la Boccabadati, cantando la sua parte nella *Zelmira* di Rossini, facendosi applaudire « strabocchevolmente » nel duetto col David (1). Ad essa un caldo ammiratore dedicò un'epigrafe e alcuni versi, in cui, fra le altre cose, si afferma (2):

Se Bolena, cred'io, tua possa avea,
Vinto Enrico d'amor, a lei d'accanto
Quetata avrebbe, in quel felice inganno,
L'incostanza fatal che il fe' tiranno.

La seconda esecuzione — a cagione di un'indisposizione della Corinaldesi, alla quale forse erano riusciti indigesti i versi e l'epigrafe — fu protratta al 18 gennaio, favorita ancora da un numeroso concorso di pubblico e venne diretta dal comm. Vincenzo Costaguti: le ultime due repliche si diedero il 25 gennaio e l'8 febbraio.

(*Continua*).

ALBERTO CAMETTI.

Donizetti A. F. | *parole* | *del signor Felice Romani* | eseguita | *dagli Acc. Filarmonici romani* | *nell'Anno 12* || — Roma | Dalla tipografia Salviucci | 1833 » (di pag. 40).

(1) Orsola Corinaldesi cantò poscia il *Mosè* a Perugia nell'estate 1829 e il corrispondente del *Teatri, Arti e Letteratura* diceva che la sua voce era di soprano sfogato, agilissima, intonata, scorrevole, estesa e dolce; che era gentile della persona, nei modi e nel gesto e che cantava con grande sentimento. Passò a Modena, a Crema, a Venezia (1830), dovunque festeggiata.

(2) Si possono leggere nella *Rivista teatrale*, Anno I, n. 17.

La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle

(avec transcriptions de pièces anciennes).

(*Suite*, V. vol. XI, fasc. 2e, pag. 265-291, ann. 1904).

II.

XVIe et XVIIe siècles.

Musiciens oubliés. Intermet et ses contemporains.

Au XVIe siècle, comme bien on pense, la musique d'Elzéar Genêt dut être exécutée à Avignon. Nous n'en avons, il est vrai, que des témoignages indirects, comme les dons de ses œuvres faits par l'auteur à la Maîtrise Métropolitaine, à mesure qu'elles étaient éditées (1).

Au reste, la rivalité perpétuelle entre « Elzéarius Genety » (c'est ainsi qu'il signait), doyen de l'église Saint-Agricol, doyen d'âge du Chapitre de Notre-Dame, et le prévôt de ce dernier, empêchait le compositeur de s'occuper activement de la maîtrise, dont la surveillance était confiée au *capiscol* (caput scolae, l'écolâtre), et à deux « députés » choisis parmi les seigneurs chanoines.

---

(1) Conclus. capit., vol. cit. Le premier traité de Genêt avec Jean de Channay pour l'impression de ses œuvres, est du 2 janvier 1531 (Secrét. Hôtel-de-Ville, 1531, f° 33).

Cette maîtrise, comme les autres maîtrises de l'époque, ne comprenait que quelques enfants, de six à dix, de par la fondation de Julien de la Rovère (Jules II), qui avait affecté à cet usage les derniers revenus, augmentés de ses propres deniers, des dix *capellanie chorales* successivement établies depuis Jean XXII (1). Les voix d'hommes paraissent avoir été réduites à un *bassus* et un ténor, l'un des deux maître de musique des enfants.

Les testaments de personnages tels que Genêt (mort en 1548, beaucoup plus tard par conséquent qu'on ne le croit communément), Antoine de Subiet, ancien enfant de chœur de la Métropole, mort évêque de Montpellier après avoir été maître de chapelle de François Ir et de Henri II, ces testaments, dis-je, ne sont d'aucune utilité au point de vue qui nous occupe.

En dehors des œuvres de Genêt conservées dans les diverses bibliothèques (2), j'ai retrouvé comme témoins de la musique chantée à Avignon au XVIe siècle, des Noëls dont je parlerai plus loin, et des chansons d'Intermet, avec quelques autres fragments.

Comme ces dernières œuvres me paraissent de quelque utilité pour l'histoire de la musique, je vais en donner un choix.

L'original, dont j'ignore la provenance, m'a été communiqué en 1900 par M. G. Bayle; il consiste en feuillets manuscrits, détachés des cinq cahiers de parties séparées, ce qui empêche de restituer ces œuvres en leur entier.

Ces feuillets contiennent des compositions autographes et signées, datées de 1597, d'Intermet, Dagar, Granier, W.-M. Granier, Cappelle, et un anonyme (3): en voici le dépouillement:

---

(1) Les originaux et copies authentiques sont aux Archiv. départ. Fonds cit. G. 4, n° 36 et G. 13.

(2) Cfr. Henri Quittard, *Tribune de St Gervais*, 5e année, pag. 161; et Julien Tiersot, *Id.*, pag. 207.

(3) J'ignore ce que furent Dagar et Cappelle; en 1581 on trouve un Mathias Granier chanoine de la Métropole; le même nom de musicien se rencontre à la cour de Charles IX; en même temps, on signale un Granier joueur de viole de Marguerite de Valois. Rob. Eitner, op. cit., pense que ces deux Granier sont une même personne. Ne seraient-ce pas le Granier et le W. M. Granier de notre ms.? Un Granier est cité par le P. Parran en même temps qu'Intermet (Voyez plus loin).

I.	*a*, O! que les pasteurs . . .	INTERMET, à 4.
	b, J'ay aymé un pastoureau .	
	c, Si le printemps	
	d, Ceux qui disent	
II.	Tu sies bien plus badin. . .	DAGAR.
III.	Allons au bois	GRANIER.
IV.	Reueillons-nous	*Anonyme* (à 5?)
V.	*a*, A la honte des coc.... . .	CAPPELLE, à 5.
	b, La réponse	
VI.	*a*, Pourquoy	W.-M. GRANIER.
	b, Mon paire, ma maire, (chanson populaire à 4) . . .	
	c, Adieu m'amour	

Toutes ces compositions sont incomplètes, soit par manque de parties, soit par l'état de défectuosité du manuscrit; aux madrigaux d'Intermet, il manque le ténor, et la majeure partie de la basse.

Je crois bon de donner aussi en entier le texte de la chanson populaire provençale, sur la *mau marideio*; la bonne fortune d'une pareille trouvaille est trop rare pour qu'on n'en profite point.

L'air *adieu m'amour* paraît inspiré par les aventures de Renaud et d'Armide; aurait-il été composé pour des représentations locales? ou plutôt peut-être pour des séances de l'important collège des Jésuites? En tous cas, il me paraît des plus intéressants pour l'histoire de la musique d'airs, et c'est aussi, malgré la polyphonie, le caractère qui se dégage des madrigaux d'Intermet (1).

Chanson provençale.

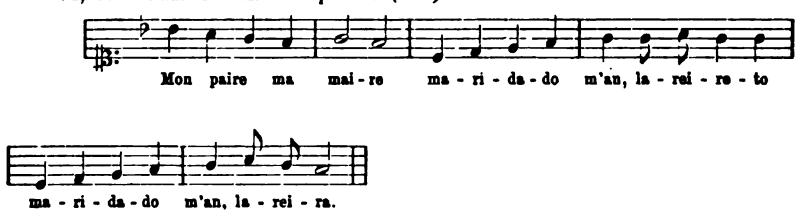
Mon paire, ma maire, maridado m'an, lareireto, maridado m'an, lareira.
M'an dona ung home, qu'a quatre vins ans, lareireto, qu'a ... etc.
La premiero feso quan io souin coucha, lareireto.
. . . . . me faguet leva, lareireto.
Tousiour me . . . fille fau layssa (?).
Va-t-en vers un autre, te contentera.
Ta . . . . non voy pas acoustuma.
M'en ven vers ma maire, quand m'aves dona.
. . . . . tanqua Dieu plaira.
Cum a une vigne, te la donara.
Diable sie la vigne, et quan . . . . . fayra.
Perde ma joynesse aupres d'un viellar.

(1) Voyez plus loin ce que dit à ce sujet le P. Parran.

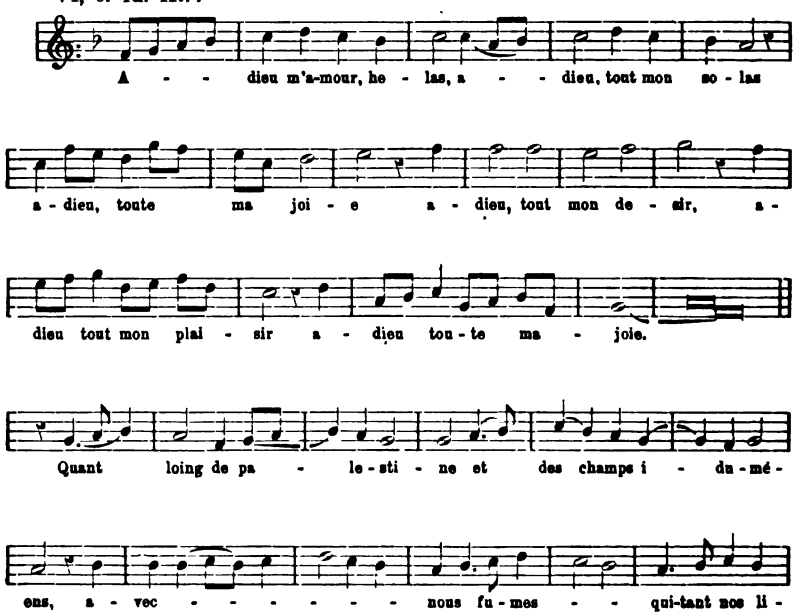
Traduction de la chanson provençale.

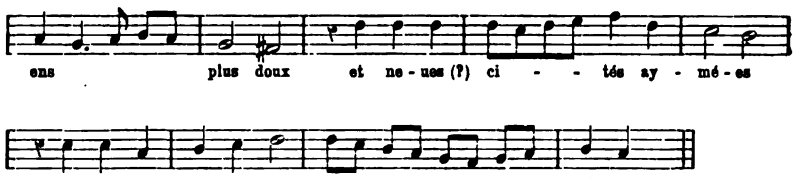
Mon père, ma mère, m'ont mariée.
M'ont donné un homme, qui a quatre-vingts ans.
La première fois, quand je me couchai.
. . . . . me fit lever.
« Toujours me . . . fille faut laisser » (?).
« Va-t-en vers un autre, il te contentera.
« Ta . . . . . ne vois pas accoutumée ».
M'en viens vers ma mère : « Quand vous m'avez donnée.
« . . . . . tant qu'à Dieu plaira ».
[La mère]: « Comme il a une vigne, il te la donnera ».
« Au diable soit la vigne, et qu'en ferai-je?
« Je perds ma jeunesse auprès d'un vieillard ».

VI, *b.* W. M. Granier. *Superius (a 4).*



VI, *c.* Id. *Air.*

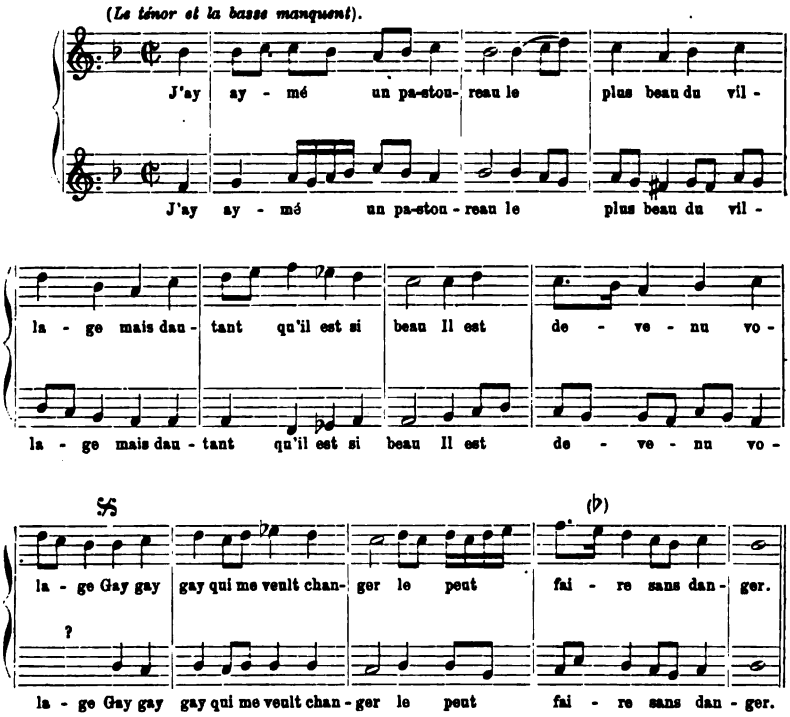




(*Probablement reprise du début*).

I, *b*, *Intermet*.

(*Le ténor et la basse manquent*).



D'après des renseignements que je crois bons, mais dont je n'ai pu suffisamment contrôler la valeur (1), Intermet aurait, à son début dans la carrière musicale, été attaché au service d'une chapelle seigneuriale. En tout cas, les registres des Conclusions du Chapitre Métropolitain, et ceux de St.-Agricol (dont il mourut maître de chapelle en 1657, dans un âge avancé (2)), nous le révèlent comme engagé

(1) M. G. Bayle m'a dit avoir fait des recherches à ce sujet.

(2) Il devait avoir environ 25 ans lors de la composition de ses madrigaux.

dans l'état ecclésiastique dès avant l'année 1600, et vers 1620 attaché au service du collège des Jésuites ou peut-être même engagé un moment dans la Compagnie, qui paraît avoir essayé de le lancer au point de vue musical.

Au moins, en 1622, fut-il chargé, au moment même où le célèbre P. Kircher séjournait à Avignon, de diriger la musique de l'entrée de Louis XIII, comme il l'avait déjà dirigée en 1600, pour l'entrée de Marie de Médicis. Les comptes-rendus de cette cérémonie sont même les premiers documents publics dont j'ai connaissance qui fassent mention d'Intermet. Il me semble que ce sera encore comme une phonographie de la musique de l'époque, que de laisser parler les narrateurs.

Le *Labyrinthe Royal de l'Hercule Gaulois*, imprimé à Avignon en 1600, nous dit:

« Il y avoit..... un chœur de musique à voix et instruments, sous la conduite de M. l'Æschirol (1), organiste de l'eglise cathedrale: les voix estoient toutes d'eslite..... ils entonnerent de fort bonne grace un hymne à deux chœurs, l'un à quatre voix choisies, l'autre en plein chœur renforcé, qui contenait la reprinse et le Vive le Roi » (pp. 20, 24). « A la Place du Change..... la Royne y fut saluée et retenue par le grand chœur de musique... (2) qui chanta fort mélodieusement..... Sa Maiesté monstra d'y prendre plaisir, l'entendant d'un bout à l'autre: aussi la melodie en estoit belle et de forte bonne grace, de l'ouvrage de M. Intermet, Chanoine et Maistre de chœur de St-Agricol, qui avoit charge du grand chœur de musique » (p. 147). A la cathédrale, on chanta un motet « sur l'orgue avecque les voix ».

En 1622, Louis XIII devant venir à Avignon, même répétition. Nous sommes amplement renseignés sur la musique par *La Voye de laict, ou le Chemin des Heros au Palais de la Gloire, ouvert à l'entrée triomphante de Louys XIII* etc. (Imprimé par Bramereau, Avignon, MDCXVIII). Il paraîtrait assez que le roi avait demandé

(1) Antoine Esquirol, organiste de 1597 à 1601 (Concl. chap., loc. cit.).

(2) Ce « grand chœur de musique » était formé de toutes les chapelles d'Avignon: Métropole, Palais Pontifical, St-Agricol, St-Pierre, les Jésuites, les Pénitents, pour ne citer que les principaux.

de la musique d'Intermet, qui peut-être était protégé par la reine-mère, d'après plusieurs passages de ce compte-rendu : « Le Roy mesme ayant colé sa vëue sur Mr Intermet qu'il desiroit surtout d'ouïr, esmeu de la reputation que son esprit qui se voit dans ses pieces de Musique, luy a acquis par toute la France... » (1).

Environ 120 chanteurs et instrumentistes étaient confiés à Intermet, qui les dirigea au passage du roi, sur un « theatre » élevé Place du Change. « Aussi estoit-ce un beau spectacle de voir ce Musée en la présence de tant de grands Heros, au milieu de tant de chœurs divers, et de plus de cent musiciens ramener la Musique à une ravissante melodie avec un baston d'argent qu'il manioit comme la verge de Mercure, avec laquelle il tiroit l'ame à tant d'hommes et d'enfants de chœur... tantost il l'enfonçoit, tantost il la rappelloit du creux de leurs poictrines, ils montoient au mouvement de sa baguette... ces esprits espris d'une si douce variété de sons, de tons, de muances, d'issuës inesperées, de tremblemens hardis... Icy un Maistre ioeür de violon vous hachoit quatre chordes soubs ses doigts en mille voix differentes et les faisoit discourir parfaitement; là un autre faisoit haranguer gravement sa viole; ceux-là cannonoient les oreilles avec leurs serpents suivis d'une grosse armée de voix humaines... quelques autres faisoient parler leurs doigts sur leurs cornets et s'estonnoient que leur ame s'enfuioit par tant de portes... et ceste baguette argentée entre les mains du Maistre du chœur paroissoit comme une verge de Circé qui faisoit tous ces miracles... » (pp. 220 et seq.).

« L'apresdisnee, Sa Maiesté vint au College des Peres de la Compagnie de Jesus, où elle fut accueillie d'une belle et ingenieuse action theatrale, qu'elle aggrea grandement... Les airs, que Mr Intermet avoit composez, ravirent tellement le Roy et toute sa cour, que toutes les parties furent tirees des mains des musiciens, et Sa Maiesté en voulut une coppie, et ouïr encor le lendemain Mr Intermet » (p. 265).

Intermet dut exceller dans la composition des cantiques français

(1) Une réflexion s'impose: si la réputation d'Intermet s'étendait à toute la France, sa musique devait être imprimée. Or, aucun catalogue, aucune encyclopédie ou bibliographie ancienne ou moderne ne nous révèle même le nom d'Intermet, que passent sous silence Hugo Riemann et Rob. Eitner. Mais aussi pourquoi n'aurait-il pas gardé l'anonymat en certaines œuvres, surtout s'il a composé pour les Jésuites ou même en qualité d'agrégé à la Compagnie?

et provençaux, même italiens et espagnols, dont l'usage commençait alors dans les catéchismes et les confréries. Peut-être ses élèves des Jésuites avaient-ils entre les mains les *Airs sur hymnes sacrés*, publié par Ballard en 1623 et peut-être avant, pour la Compagnie (1). Notre musicien n'aurait-il pas eu sa part dans la composition de certains airs de ce recueil? car, on n'a pas dû l'oublier, c'est dans ce recueil que figure, harmonisée à quatre voix, l'adaptation latine *O Filii* des anciens cantiques provençaux. Mais si Intermet n'a point eu à s'en occuper, il a dû le faire pour d'autres recueils analogues. Nous avons d'autres témoignages sinon de ce qu'Intermet composa en ce genre, du moins de ce qu'il fit chanter dans l'église où il termina sa carrière.

Le musicien B. Ribere, recueillit à plusieurs reprises les noëls et cantiques composés pour les églises d'Avignon, au moins à dater de 1653, quatre ans par conséquent avant la mort d'Intermet. A ces chants populaires, il joignit des motets du maître et de quelques autres compositeurs locaux; cela nous est conservé par les manuscrits 1181 et 1250 de la Bibliothèque du Musée Calvet d'Avignon. Malheureusement, comme toujours pour des pièces de ce genre, il manque des parties; des pièces vulgaires écrites à dessus et basse, il ne subsiste parfois que la basse; des motets, la basse et la taille seule, mais suffisant à nous donner l'idée juste du style et des facultés musicales d'Intermet. Je mentionne d'abord les œuvres douteuses. Dans les manuscrits de Ribere, elles se trouvent pour l'an 1653, des pages 11 à 15 (Jésuites), 36-48 (St-Agricol); pour les deux années suivantes 129-33, 136, 145-49; enfin pour 1656, les derniers qu'ait pu faire chanter (ou peut-être composés) Intermet, pages 151-157.

Je crois utile de donner ci-dessous les meilleurs exemples de ces pièces. Il est extrêmement remarquable que la floraison abondante des noëls de ce cahier se tarit à partir des années 1654-1655 jusqu'à n'en plus avoir qu'un ou deux pour les années suivantes, précisément au moment où Saboly commence à répandre et à publier les siens, qu'il écrit sur des airs connus, à peu de choses près.

Il me paraît incontestable que si quelqu'une des mélodies a été

---

(1) On a réimprimé plusieurs fois cet ouvrage, et il a eu une grande vogue, dans le courant du XVIIe siècle.

empruntée ailleurs, la plupart ont été composées pour les paroles: le genre musical, si soigneusement différencié, des diverses pièces, est là pour l'attester; tandis que Saboly agit à l'inverse, et a puisé même dans les noëls du manuscrit de Ribere pour compléter ses collections.

En tout cas, les exemples provençaux que je cite me paraissent donner une idée juste du genre populaire à cette époque, pour laquelle nous avons en somme assez peu de documents aussi vivants, et d'une aussi bonne tenue musicale.

Des motets d'Intermet, je n'en ai que la basse et la taille: peut-être quelqu'un autre trouvera-t-il les parties manquantes qui permettront de connaître en leur intégrité des œuvres que le peu donné ici révèle comme devant être intéressantes. Voici, ce qui est contenu dans le ms. 1250 de la Bibliothèque d'Avignon, page 205 et suiv. et qui paraît avoir formé une Semaine-Sainte musicale à l'usage de l'église Saint-Agricol (toutes ces pièces sont à quatre voix):

Incipit Oratio Ieremiae Prophetae, lamentation .	VERTE.
In monte Oliveti, répons	INTERMET.
Rex Angelorum paravit nobis, motet	INTERMET.
Pange lingua / *In supremae* / *Tantum ergo* } hymne	INTERMET.
Nobis natus, strophe intercalée de l'hymne précéd.	MAILLEN.
Verbum caro, id.	DUPRÉ.
Crux fidelis, ...	BOYER.
Turbes pour la passion selon St-Jean	? (1)
O homo, inspice Deum, motet	P. DOROTHÉE, carme.
Caligaverunt, répons	INTERMET.

Plus loin, pp. 238-39, les basses de deux motets, *Tota pulchra es* et *Osculetur me*.

(1) C'est peut-être plutôt un motet avec reprises, écrit sur ces paroles: *Ecce homo. Tolle tolle crucifige eum, tolle tolle crucifige eum. Regem vestrum crucifigam? Tolle tolle. Nullam in eo invenio causam. Tolle tolle. Accipite eum vos et crucifigite. Tolle tolle.* Puis encore une fois *Tolle* avec une musique différente pour conclusion. Cette pièce ressemble assez à celles signalées parmi les œuvres de Bouzignac par M. H. Quittard, *Tribune de St.-Gervais*, décembre 1904.

Noëls du XVIIe siècle.

(Mss. Ribere).

120

Que tar - des - vous, cher re - dem-pteur, de nai-stre, quit - tez quit - tez les cieux, en - fin mon - stres-vous a nos yeux. Ve - nez, ve - nez, fai - tes vous re - co - gnoi-stre, Dieu d'a - mour, comme ma - stre des mor - tels, De - ia nos cœurs vous of - frent des sa - tels

10

Ve - nez Ve - tels.

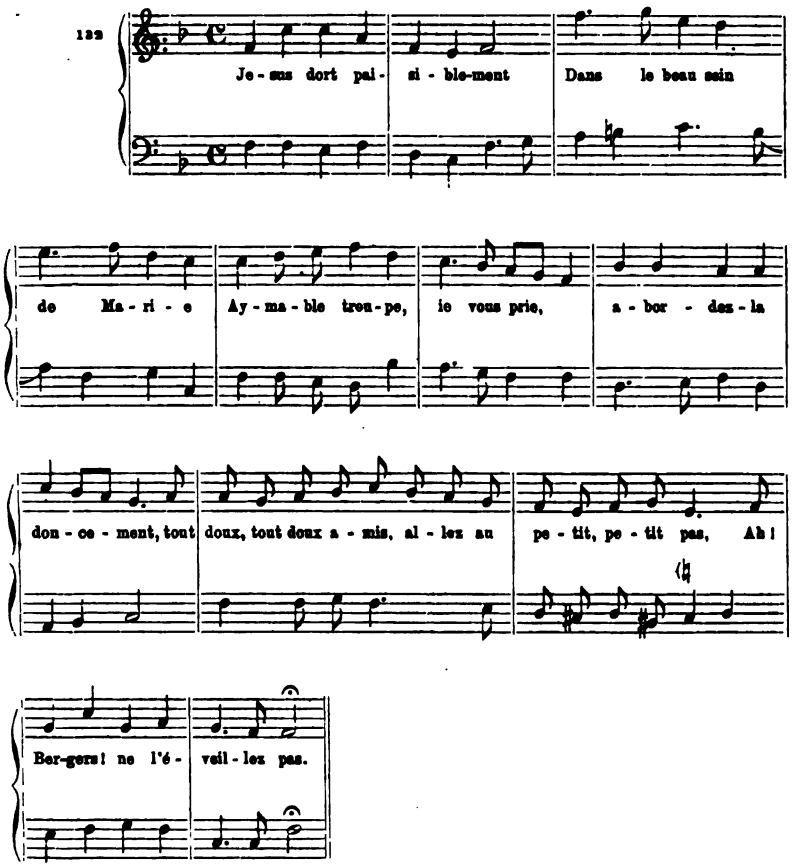
20

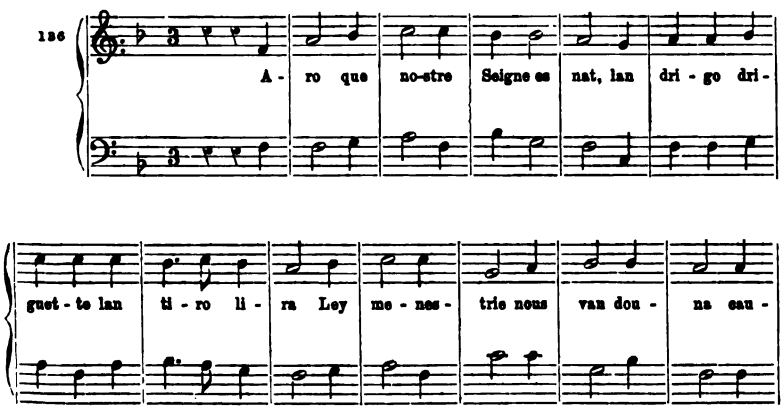
nez, ve - nez tels.

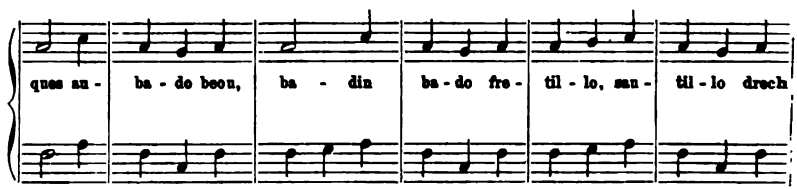
Je n'ai que la basse de ce cantique italien:

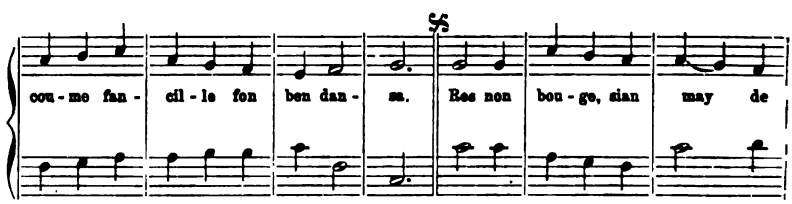
41.

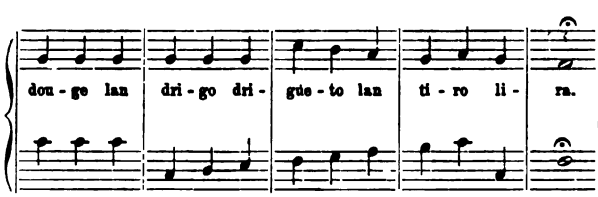
Il nuo-vo so - le che re - splen-de og - gi nel cie - lo.


132
Je-sus dort pai-si-ble-ment Dans le beau sein
de Ma-ri-e Ay-ma-ble tron-pe, ie vous prie, a-bor-dez-la
don-ce-ment, tout doux, tout doux a-mis, al-lez au pe-tit, pe-tit pas, Ah!
Ber-gers! ne l'é-veil-lez pas.

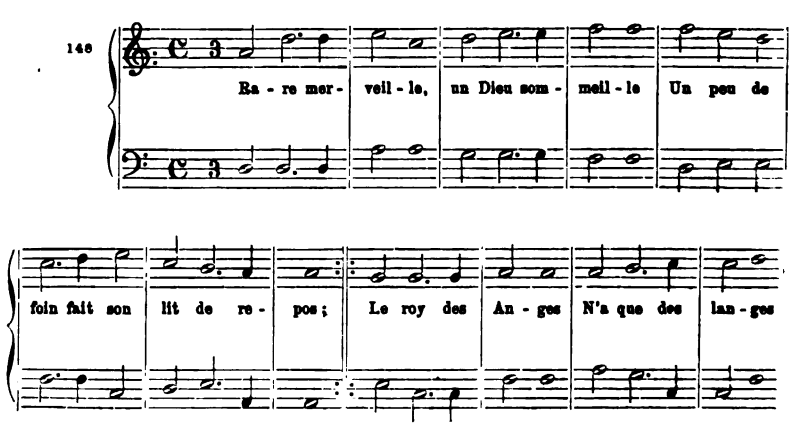

136
A-ro que no-stre Seigne es nat, lan dri-go dri-
guet-te lan ti-ro li-ra Ley me-nes-trie nous van dou-na eau-

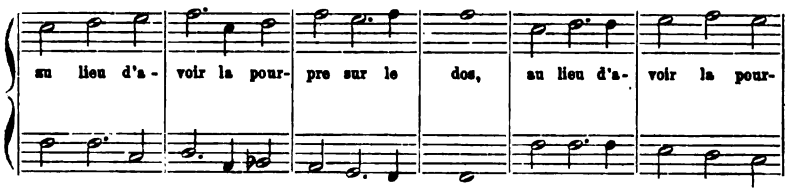


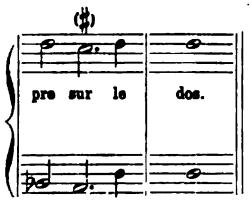


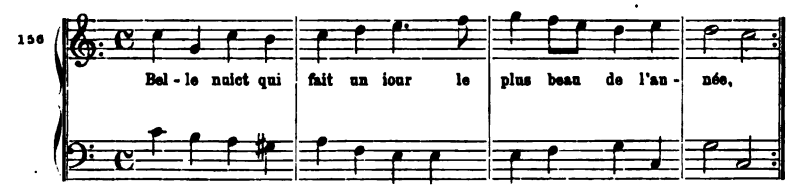


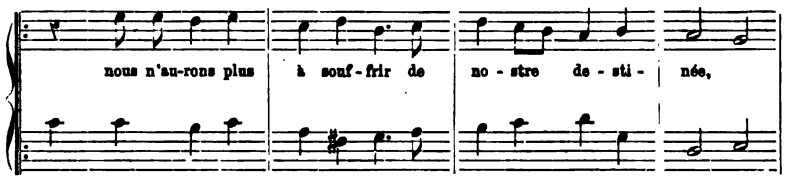
Si je donne ce noël, c'est à titre de spécimen du genre populaire dans lequel écrivit Saboly; on peut même rapprocher le *res non bouge*, *sian may de douge*, de: *Mon Duièn e mei canounge*, *Que soun un pou mai de vounge*, *Gent de sen et de resoun* (Nouve 60, Edit. Seguin, p. 76, voyez le chapitre suivant).

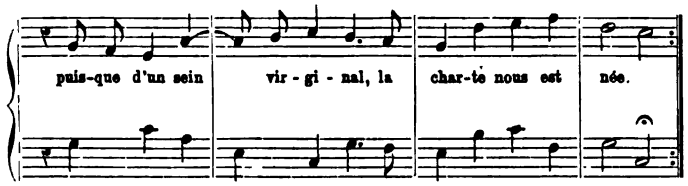












Tel est tout ce que j'ai trouvé de Sauveur Intermet.

En 1636, le père jésuite Antoine Parran le cite dans son intéressant Traité (1), à propos de la « musique d'air » ou « approchant

(1) *Traité de la musique théorique et pratique*, IIIe partie, ch. VI. Paris, Ballard, in-4°, pag. 85. Réimprimé en 1639 et 1646.

de l'air »: « cette façon de Composition est en ce temps en vogue, mais ne l'est plus autant qu'elle a esté: tesmoins la Musique Gaillarde de Granier, et Intermet ».

Enfin, en 1643, Intermet est désigné comme un maître par Annibal Gantez, qui l'avait connu lors de son passage à Avignon, douze ans plus tôt. Il avait « vicarié » quelques mois à l'église Saint-Pierre et à la Métropole (1); dans sa lettre XXIX (2), il condamne ceux qui s'occupent à « rechercher de nouvelles inventions et des mouvements à la mode au lieu de nous tenir dans les bons et proffonds preceptes de nos Anciens, comme Du Caurroy, Intermet et Claudin ».

Et cependant, le paradoxal Gantez était du nombre des novateurs, à en juger par sa messe *Laetamini*, dont j'ai eu la patience de commencer la remise en partition, et qui n'en vaut guère la peine!

Saboly; Noëls et cantiques populaires.

Saboly, dont la biographie a été écrite à maintes reprises depuis cinquante ans, et qui a porté le renom des Noëls d'Avignon, dans toute la Provence et au-delà, était né en 1614.

Il fit successivement ses études au collège des Jésuites d'Avignon, c'est-à-dire dans le milieu que nous venons d'étudier, au collège de Carpentras, et à l'Université d'Avignon. D'abord maître de chapelle, organiste de la cathédrale de Carpentras, en 1639, du temps de l'évêque Bichi, qui faisait représenter des opéras dans son palais. Il paraît avoir commencé à écrire ses Noëls en 1655, étant alors, depuis 1643, maître de chapelle de St-Pierre dans Avignon. On a beaucoup vanté les mélodies qui les revêtent. En réalité, les pièces de Saboly encore chantées le sont souvent sur des mélodies diverses, postérieures à l'auteur des paroles, car le maître de chapelle poëte

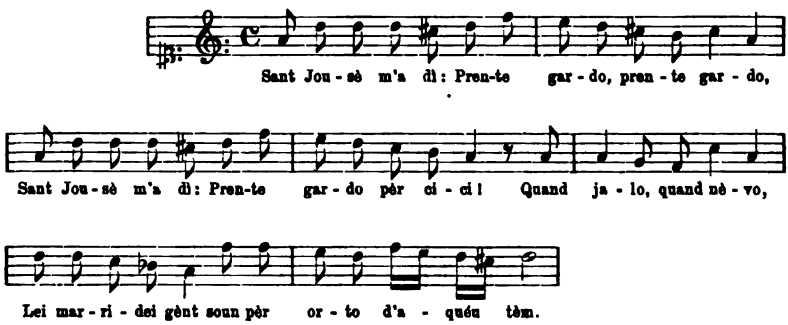
---

(1) Concl. capit., ann. 1631.

(2) Page 148 de la réédition de *L'Entretien des musiciens*. Auxerre, MDCXLIII. Réimprimé par E. Thoineau, chez Claudin, Paris, 1878. Voir lettre VIII, pp. 41-42 de la réédition, comment il dut partir de Saint-Pierre, et comment il parle de l'histoire du dîner des chanoines, qu'on mit plus tard sur le compte de Saboly, son successeur.

écrivait généralement sur des timbres connus de Noëls provençaux ou français, d'airs de cour, de théâtre, de chansons bachiques, etc.

Et le *nouveliste* n'avait pas tort, car, des quelques Noëls dont il fit la musique (1), celle-ci est ordinairement bien banale et plus que quelconque, sauf peut-être le suivant:



Recueil Bastide, n. 28, pag. 53; Édit. Seg. n. 35).

Je dis: dont il fit la musique, car, des airs qu'on lui attribue, soit I, II, XI, XVIII, XXVI, XXXII, XXXV, XLV, LXIII, LXIV, LXV de l'édition Seguin, il en est au moins trois dont il n'est pas l'auteur. Le nº II, *Bon Dieu, la gran clarta* est sur une mélodie populaire traditionnelle (2); le XXXII, *La fe coumando de creire*, a été publié par Saboly lui-même sous le titre: *Nouvé viei per empli lou cahié* (Avignon, 1670); le XLV, *Un ange a fach la crido*, également le dernier du fascicule publié en 1672, porte le même titre, et il figure déjà dans les Noëls recueillis par Ribere vingt ans plus tôt (page 29). Cependant, peut-être pourrait-on, d'un autre côté, le restituer à Saboly avec d'autres Noëls: en effet, *Un ange a fach la crido* se trouve dans le manuscrit de Ribere parmi les Noëls de l'église St-Pierre pour l'an 1653, c'est-à-dire dix ans après que Saboly eût pris possession de la maîtrise de cette église.

Déjà, sur la foi d'un manuscrit de Carpentras, M. F. Seguin a augmenté le bagage de Noëls de Saboly, pour l'an 1655, dont l'auteur

(1) *Recueil des Noëls composés... par Nicolas Saboly*, Édit. Seguin, Avignon, 1855, 2e éd., 1897.

(2) Dans Arbaud, *Chants populaires de la Provence*. Aix, 1864. On la trouve sur *la Maire de Diou plouro*.

ne publia qu'un ou deux; peut-être faut-il considérer de même ceux de 1653, du manuscrit Ribere, dont l'un, précisément, qui nous occupe, fut aussi édité plus tard par Saboly. Je laisse aux Avignonais spécialistes de la question le soin de rechercher si ces Noëls doivent être de leur auteur favori: en voici le début de chacun (mss. 1250, 25-35, basses seules):

25. Tout l'infer es ben estonnat,
Quand Dieu lou fils nous és donat.
26. Un enfan tout plen de glori,
Qu'es nascut tan soulamin.
27. Eva coucha din ma cabano.
28. Iouse vay en Betleem (1),
Como vous sabes, como l'entendès.
29. Un ange a fach la crido
Qu'anuech dins uno bastido.
30. Le fils de Dieu vivant qui ne fait que de naistre (2).
31. Lou loup que rode fara pas mau,
Anen, nostre pastre (cfr. n° 28).
32. Certe ny a pa ren plu veray, ay, ay.
33. N'auren plus gis de guerro
Lou diou de pas es vengut.
34. Puisqu'un Dieu vous est nécessaire
35. Mortels qui soupires dessous la tirannie.

Mais si Saboly a peu ou point composé, il s'est sûrement trouvé, dans les timbres qui lui ont servi, des mélodies avignonaises, ou acclimatées dès longtemps. Ainsi le début et toute la seconde moitié de l'air *Sortez d'ici, race maudite* (Seguin, n° 62), est à peu près la reproduction d'un Noël du XVIe siècle, qui m'a été communiqué avec plusieurs autres (ci-après, n° III).

Ces Noëls sont contenus dans un manuscrit analogue à celui de Ribere, mais formé cinquante et quelques années plus tôt, et dans

(1) La mise en scène de Saint Joseph dans les *noëls* avignonais de cette époque est précisément une caractéristique de Saboly.

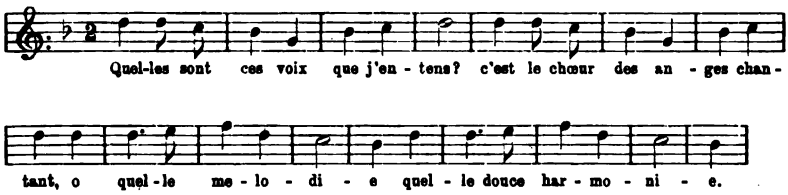
(2) Sur les *noëls* français de Saboly, voyez: A. B[onnefille] *Nicolas Saboly, ses noëls* (Extrait des « Annales de Provence »). Marseille, Chauffard, 1883.

l'écriture duquel M. G. Bayle, qui le découvrit, crut reconnaître la main de Tornatory, que j'ai mentionné plus haut (1).

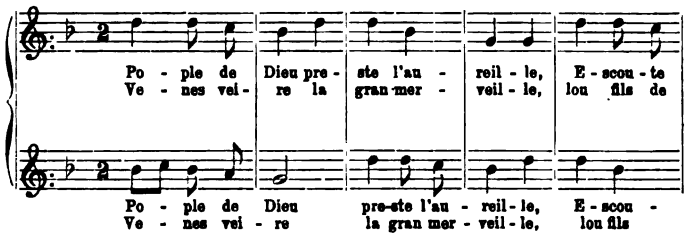
Je n'ai pu voir ce manuscrit, dont j'ignorais le possesseur, lors de mon séjour à Avignon, mais j'eus connaissance de quelques transcriptions de mélodies faites par un ancien chef de musique, M. Morel. Je reproduis le début des plus intéressantes des quelques pièces qui m'ont été fournies; je n'ai aucune raison de mettre en doute la fidélité de la transcription musicale, qui paraît exacte. Plusieurs des chants contenus dans le manuscrit en question sont, paraît-il, traités à plusieurs parties: ce serait rendre un service inappréciable à l'histoire de la musique, que d'en hâter la publication (2).

Noëls avignonais du XVIe siècle.

I.

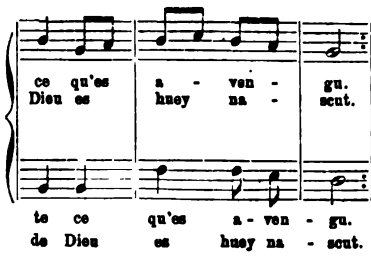


II. Le noël suivant possède deux *dessus* en clef de *sol*. Cette caractéristique est aussi celle des *Airs sur les hymnes* de 1623. L'un doit-il être chanté à l'octave, ou les croisements sont-ils cherchés? Je n'ai pas les autres parties.

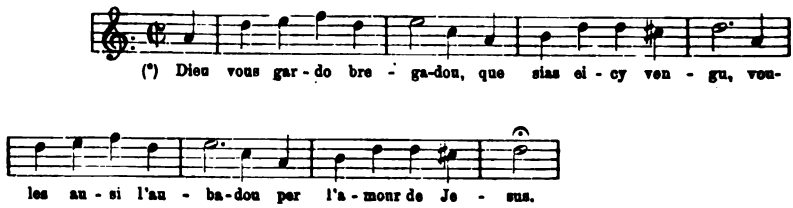


(1) *Étude... sur un recueil ms. des Anciens Noëls de N. D. des Doms.* Avignon et Paris, 1884.

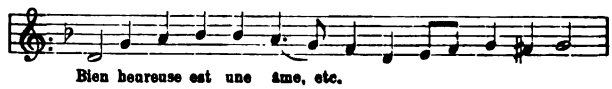
(2) J'ai appris depuis, par M. l'abbé Requin, archiviste diocésain, que ce recueil est devenu, par succession, la propriété de M. de Beaulieu. M. l'abbé Requin me donne également la description suivante: « Ce manuscrit a 37 feuillets foliotés de 1 à 39; manquent les fos 8 et 34, qui ont été omis par erreur, me semble-t-il. Les plus grands feuillets mesurent 0,28 cent. sur 20 1/2; mais il y a des feuillets de dimensions plus petites. Il renferme des *noëls* provençaux et français, paroles et musique ». M. l'abbé Requin ajoute que certainement le possesseur serait tout disposé à en favoriser l'étude, et la publication s'il est nécessaire.



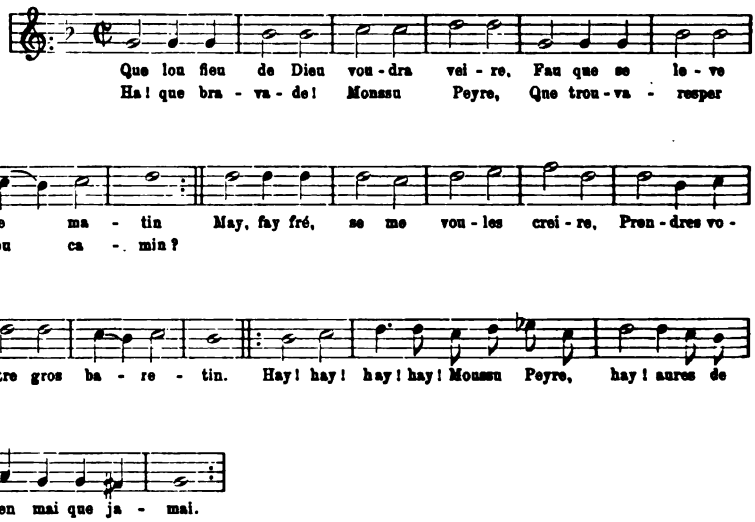
III.



(*) Dans les *Airs* déjà cités, le cantique du f° 24-25 débute ainsi:



IV.



En dehors de ce que j'ai cité comme Noëls, ces compositions présentent fort peu d'intérêt. Cependant, au point de vue musical, il y a des allusions ou des descriptions qu'il est bon de conserver. Ce que j'ai remarqué de plus caractéristique, en dehors de banalités d'ordre courant, que je ne rélève pas, figure dans le recueil appartenant à M. F. Seguin, et qui servit à son père pour la publication des Noëls de Saboly. Il fut copié au commencement du XVIIe siècle par le chirurgien J. Bastide (1), et renferme plus de 300 Noëls provençaux, de Saboly et de ses contemporains; le plus récent est de 1719, mais la majeure partie a été composée dans la 2de moitié du XVIIe siècle, ainsi que le prouvent les Noëls contre les Camisards (n° 72, p. 153; 117, p. 255), le prince d'Orange (76, p. 162), sur la visite de Louis XIV à Avignon (85, p. 182 etc.). La plupart sont assez plats; il en est deux qui roulent sur des choses musicales, le premier (n° 100, p. 221) est sans timbre, la mélodie du second (135, p. 199) est insignifiante. Je dois d'en avoir pris connaissance, au possesseur, M. F. Seguin, qui, avec sa bonne grâce accoutumée, m'a laissé étudier ce manuscrit tout à loisir: je tiens à l'en remercier ici:

Aro que lou petit Jesus dort,
  Peuples, sarra boutiquo,
Et venès tous a noste cor
  Mettre lou can en pratiquo.
May que fuguen tous de bon accord,
  Faren pron bonno musiquo.

Lou bon musicien qu'aven ressu,
  Certo, jamay se lasso;
Son gouzié n'es pa ren eissu,
  Es en aquo que me passo;
Fau que cante lou premier dessu,
  Et n'autrei faran la basso.

Es toujour ista dou premier vol
  Et mestre de naturo;
San son becarro et son bemol,
  Canto pa per aventuro;
San troben son *ut, re, mi fa sol,*
  Fau que batte la mesuro.

(1) Du temps où Saboly était maître de chapelle de St-Pierre, l'en 1672, l'organiste était un nommé Bastide. Était-il de la famille du chirurgien? En tout cas, celui-ci était apparenté à Saboly.

Fai tous sei moutet d'un air fort gay,
  Son pas a l'antiquaillo,
May si yeou dise lou veray,
  Dirès: A quest'homme raillo.
La musiquo n'en voudra que may,
  Si li bouten gis de taillo.

Bon Jesus, a la fin d'aquest air,
  Presta me voste ousidou,
Éissy lou mestre dou concer
  Eme toutei sei partido,
Que vous dit qu'emé plesi vous sert
  Et fara touto sa vido.

TRADUCTION

Maintenant que le petit Jésus dort, — peuple, fermez boutique et venez tous à notre chœur, — mettre le chant en pratique, — plus nous serons de bon accord, — meilleure musique nous ferons.

Le bon musicien que nous avons reçu, — certes, jamais ne se lasse, — son gosier n'est pas rien — c'est une chose qui me dépasse. — Il faut qu'il chante le premier dessus, — nous autres ferons la basse.

Il est toujours levé au premier vol, — et maître de nature — il sait son bécarre et son bémol, — ne chante pas par aventure; — il sait trouver son *ut ré mi fa sol;* — il faut qu'il batte la mesure.

Il fait tous ses motets d'un air fort gai, — ils ne sont pas à l'antique, — mais si je vous disais la vérité, — vous diriez: cet homme raille. — La musique n'en vaudra que mieux, — si nous y mettons plus de taille (*ou?* s'y nous n'y mettons).

Bon Jésus, à la fin de cet air — prêtez-moi votre oreille; — ici, le maître du concert, — avec toutes ses parties, — vous dit qu'avec plaisir il vous sert, — et le fera toute sa vie.

Je n'aurai pas donné ce *nouvé*, qui a un peu de rapport avec le *Sian eici dous enfant de cor, et Nàutre sian d'enfant de Cor*, de Saboly (Édit. Seguin, p. XXIII, et 26) et paraît, comme ceux-ci, consacré à une courtoise discussion d'enfants de chœurs allant chanter des noëls, s'il n'était suivi, à quelques pages, de cet autre, auquel il peut servir d'introduction:

Mestre s'es reveilla toussan,
Dourmirié ben jusqu'a deman:
Es tem d'ana veire l'enfan,
Fes prepara les instrumen:
Anas et fasé vitamen.
Voulen parti dins un moumen.

Sourté la basse e lous dessu;
Per lou cournet lou voulen plu,
Dison que menon trop de bru;
Faren mieou pourten emè nous
La flutte qu'a lou son tan dom
Et que per segur plai a tous.

Ai fa marcha lou clavessin;
La trompette et lou tambourin
Pourrien reveilla lou douphin:
Lou luth fara mieu son devè,
Anas et tachas de sçavé
Ce que fau faire per l'aué.

L'angelique a la maire plai,
Et lou theorbe encare mai;
Fau qu'aguen aqueou dou Palai,
Lou signe gran sara ravi,
Car crese que n'a jamai vi
D'instrumen comm'aqueou d'aqui.

De toutei lei cousta dou bois
S'entend que fanfogne et qu'haut bois;
Li a de pastre qu'an bonne voix,
Quand li sieou ista davan jour
Lei fifre, timballe et tambour
M'an pensa faire veni sourd.

Lei quinclette, lou timbalon,
L'espinette emé lou basson,
Lei calameou et lou clairon,
La trompette marine oussy,
Et la quittarre, Dieou marcy!
De pertout s'entendié brusì.

Li ai vi lou manucordion,
La muzette, lou timpanon,
Lou citre, lou psalterion;
D'instrumen yeou n'en sçave plu,
Hor de l'orgue, et dou sacabu
Qu'es un instrument inconnu!

Fau pa gis pourta de serpen,
Es causo que lou picho ven,
Et lou bel enfan l'ame ren;
On paradis Eve encanté
La pauro femo l'escouté
Sçavé tout ce que li cousté.

Nostes airs son viei, mai son beou,
Nostei noüé son tout nouveou,
Rejouiran lei pastoureou;
Se vous autres avé lesi
D'entendre aques concer d'icy,
Venès, vous oure dou plesì.

Ana nous attendre ou portau
Li saren toutei dins un sau,
Fau que faire un pas a l'houstau,
Vole prendre lou flageoulet,
Des instruments sara lou let
Me laissé pas ana soulet.

TRADUCTION

Maître s'est réveillé toussant, — il dormirait bien jusqu'au matin, — mais il est temps d'aller voir l'enfant, — il fait préparer les instruments: — Allez, et faites vivement, — nous voulons partir dans un moment.

Sortez la basse et le dessus; — pour le cornet, nous n'en voulons plus, — nous disons qu'il fait trop de bruit; — nous ferons mieux de porter avec nous — la flute, qui a le son si doux, — et qui, pour sûr, plaît à tous.

J'ai fait marcher le clavecin; — la trompette et le tambourin — pourraient réveiller le dauphin; — le luth fera mieux son devoir, — allez, et tâchez de savoir — ce qu'il faut faire pour l'avoir.

L'angélique plaît à la mère, — et le théorbe encore plus; — il faut que nous ayons celui du Palais, — le vieux grand père (St Joseph) sera ravi, — car je crois qu'il n'a jamais vu — d'instruments comme celui-là.

De tous les côtés du bois — on n'entend que cornemuse (1) et hautbois, — il y a des pâtres qui ont une bonne voix, — quand ils se sont levés avant le jour, — les fifres, timbales et tambours — ont pensé me faire devenir sourd.

Les castagnettes, le tymbalon, — l'épinette avec le basson, — les chalumeaux et le clairon, — la trompette marine aussi, — et la guitare, Dieu mercy! — de partout s'entendent faire du bruit.

J'ai vu le manucordion, — la musette, le tympanon, — le sistre, le psaltérion — d'instruments je n'en connais plus — hormis l'orgue, et le saquebut — qu'est un instrument inconnu.

---

(1) La *fanfogne* est la *sampogna* des Italiens.

Il ne faut plus porter de serpent, — il est cause que le petit (Jésus) vient, — et le bel enfant ne l'aime pas; — au paradis Ève enchantée — la pauvre femme, l'écouta — et sait tout ce que cela lui couta.

Nos airs sont vieux, mais beaux, — nos noëls sont tout nouveaux, — ils réjouiront les bergers; — si vous autres, avez le loisir — d'entendre ce concert d'ici, — venez, vous aurez du plaisir.

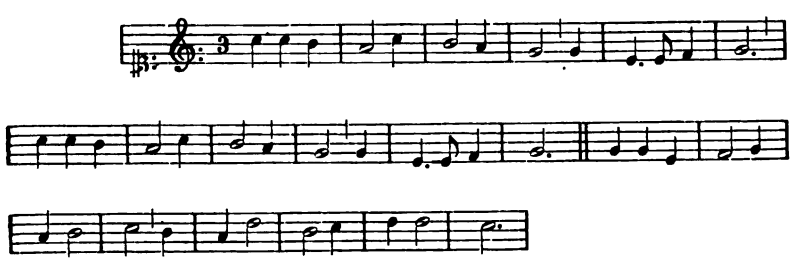
Allez nous attendre au portail, — nous y serons tous dans un instant, — nous n'avons qu'un pas à faire à la maison, — pour prendre le flageolet, — que nous avons oublié; — ne me laissez pas aller seul.

Je ne m'occuperai pas ici des autres compositeurs de *nouvé*, comme Puech, contemporain de Saboly: cela est du ressort d'une littérature spéciale et n'a rien à faire avec Saboly. Quant aux cantiques populaires, la plupart sont écrits dès avant la fin du XVIIe siècle, sur les airs à la mode. Ceux du P. Gautier ne furent imprimés qu'en 1734 (quoique composés beaucoup plus tôt), la même année que les *Cantiques Spirituels à l'usage des missions de Provence*; en 1736, ceux pour les missions d'Alais; en 1749, ceux de l'abbé Hélion; en 1759, ceux déjà cités de l'abbé Dubreuil.

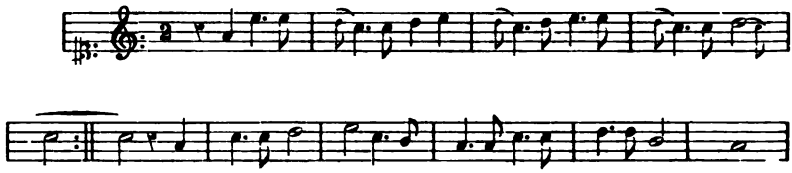
Tous ces recueils furent imprimés à Avignon, qui restait décidément le centre de ces compositions. Les cantiques qui ont un air particulier sont peu intéressants, mais certains, comme parmi les Noëls de Saboly, sont écrits sur des mélodies du fonds populaire: il y en a fort peu. Je ne donnerai pas celles que tout le monde peut trouver dans Saboly; j'aime mieux les rares timbres me paraissant locaux, donnés dans les recueils ci-dessus, sans prétendre pour cela qu'ils sont essentiellement provençaux.

Monseigneur de Grimaudin.

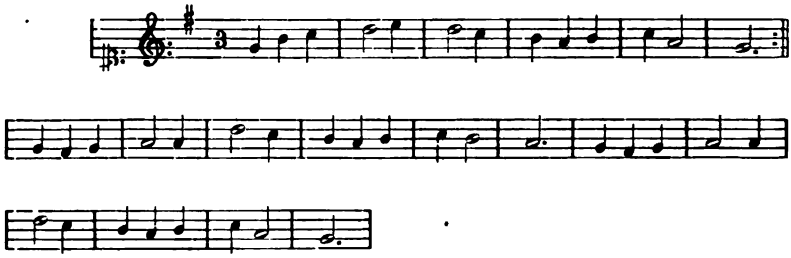
Ce doit être le timbre d'une chanson faite contre l'archevêque Grimaldi d'Avignon, au XVIe siècle, fort impopulaire et très chansonné.



Paure Duc de Savoye.



Ah ma comère.



(A suivre).

A. Gastoué.

Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi

Memorie ed appunti.

Nell'agosto del decorso anno la tranquilla città di Recanati che, da un' altura superba, domina sino all'infinito dei monti, dei colli e del mare — come ha cantato il suo poeta — quasi un' intiera regione, ebbe a celebrare festosamente un musicista della propria terra il quale nella prima metà del secolo XIX seppe procacciarsi — scrivendo pel teatro — fama, onori ed agiatezza.

Parlo di Giuseppe Persiani, che la presente generazione più non ricorda, o pure, ricordandolo, soltanto per averne letto il nome, quasi incidentalmente, nella storia dell'epopea rossiniana.

A me che scrivo toccò l'onore — nella circostanza qui accennata — di parlare in pubblico, e nella sua città natale, di Giuseppe Persiani; ma altri di me assai più degno avrebbe meritato recare fra i concittadini del maestro la propria parola dotta ed autorevole, per dire convenientemente di lui e dell'opera sua. Altri cui l'amore ed il naturale attaccamento alla storica regione, con la competenza venutagli per gli studî assiduamente compiuti, hanno acquistato fama indiscutibile per quanto riflette il passato artistico delle Marche! Egli, in quell'occasione, non ha mancato tuttavia di portare il valido contributo del suo sapere con alcune pubblicazioni che resteranno memorabili ad attestare e le virtù degli antichi e l'illuminato interessamento di quei cittadini recanatesi che sull'albeggiare del secolo XX si sono proposti di commemorare un figlio nobilissimo della propria terra il quale, pur vivendo lontano da essa, sempre l'amò teneramente, anelando col desiderio — sebbene invano — il momento

sospirato in cui poter ritornare fra le sue mura a rivivere delle prime speranze, dei primi sogni, delle prime svanite dolcezze.

Il prof. Radiciotti, nome preclaro di insigne studioso e di critico sereno, con giusto diritto avrebbe dovuto parlare in quella circostanza innanzi al pubblico recanatese di quegli che formò l'oggetto delle sue ricerche; ma poichè, per diverse circostanze a me è toccato l'onore di prendere il suo posto, nel dire di Giuseppe Persiani e del suo tempo, mi fu grata occasione fare l'elogio di Giuseppe Radiciotti, il suo più recente, scrupoloso e diligente biografo (1).

***

Paolo Bourget in quelle rapide ma immaginose e colorite sensazioni d'Italia che egli con tanto sapore di critica e con tanto fervore di arte ha dettato a più riprese, dopo aver descritto un mistico viaggio nell'Umbria di S. Francesco e dopo aver evocato i ricordi imperiali di quella Jesi che diede i natali a Federico II di Svevia, racconta di essersi portato a Recanati.

« Innanzi tutto — così l'autore di *Crime d'amour* — io doveva « fare una prima visita ad un'altra città ove nacque un artista di « genio, egualmente distante dai mistici ardori di un S. Francesco, « come dalle ambiziose energie di un Federico II. Intendo parlare « di Recanati e del grande poeta pessimista che colà visse al prin- « cipio del secolo XIX: *Giacomo Leopardi.*

« Io sapevo che a Recanati quella specie di melanconia che ebbi « a provare in Assisi, mi sarebbe stata risparmiata, e che ivi una « famiglia degna di aver veduto nascere un tal uomo, del Palazzo « ove Leopardi ha vissuto, avea fatto un vero museo dedicato alla « sua memoria! ».

Si recò infatti l'eminente romanziere francese a Recanati, compiacendosi del culto ivi professato per il grande poeta. « Quale le- « zione per noi — esclamava appresso — che abbiamo lasciato de- « molire la casa del nostro caro Balzac! ».

Ma l'encomio rivolto da Paolo Bourget alla famiglia del poeta riflette con senso di universale simpatia sulla nobilissima città che pel genio

(1) Giuseppe Radiciotti, *Teatro, musica e musicisti in Recanati*, vol. I. — Recanati, 1905. Tipografia Rinaldo Simboli.

di Leopardi tutti abbiamo amato fin dai primi anni della nostra giovinezza, e desiderato di conoscere, contemplando dal *colle dell'infinito* la bellezza grandiosa del superbo paesaggio che la domina, rivivendo nella piazzetta del *sabato del villaggio* e nel magnifico *palazzo* le ore tristi e gioconde trascorse dal poeta, a cui dalla torre antica giungeva col vento, come voce di rimpianto e di dolore ineffabile, *il suon dell'ora.*

E nell'estate decorsa appunto la silenziosa cittadella che si adagia sul celebre colle si fece un dovere di rivolgere il pensiero affettuoso ad un altro figlio suo, a Giuseppe Persiani, musicista compositore, il quale, pur vivendo in quel fortunoso e fortunato periodo istorico che dalle prime creazioni di Gioachino Rossini arriva sino alle ultime opere di Giuseppe Verdi, tuttavia attorno al proprio nome seppe destare l'attenzione del gran pubblico d'Europa.

Il periodo cui mi riferisco, il quale abbraccia si può dire tutto il secolo XIX, dominato dapprima dal genio prepotente del cigno pesarese e dalla maschia figura di un altro illustre figlio delle Marche, Gaspare Spontini, con Vincenzo Bellini vide crescere rigoglioso l'arbusto già fiorito nel giardino della lirica intima e dolcemente poetica di Giov. Batt. Pergolesi. Ma allo sparire quasi improvviso del cantore di *Amina* e di *Norma*, un' altra anima raccolse il di lui sospiro, aprendosi liberamente ad un' onda di slancio e di passione: voglio dire quella di Gaetano Donizetti, il quale con *Lucia*, con *Linda*, con *Leonora*, pianse, fremette, amò, quasi disperando. Fu in quel tempo che la voce di Giuseppe Verdi, maschia e virile, sorta ad un tratto dalla pianura che l'estremo lembo emiliano accosta alla grande linea del Po, ebbe la forza e la virtù di attirare gli sguardi d'Italia prima, dell'Europa poscia, del mondo intero, quando la gloria non più turbata scese imperitura su quella fronte pensosa e venerata.

***

Giuseppe Persiani trascorse a Recanati la sua grama giovinezza, mentre Giacomo Leopardi, a lui contemporaneo, poche viuzze discosto, soffriva amaramente, ed altamente pensava. Forse che gli sguardi dei due giovani, entrambi — per diverse vicende — infelici, si saranno incontrati?

Può essere! Certamente però all'animo turbato del povero musi-

cista deve aver parlato la fama ormai trionfante del genio rossiniano, facendo sorgere nel proprio cuore vaghi desiderî e lontane speranze.

Quando il Persiani dalla natia Recanati si portava a Tolentino — vale a dire nel 1819 — e, meglio ancora, quando appresso, per

Giuseppe Persiani.

tentare miglior fortuna, si recava a Roma e poscia a Napoli col proposito di studiare ed approfondirsi nella composizione musicale sotto la guida dello Zingarelli, Gioachino Rossini aveva già dato al teatro le principali sue creazioni, affermando in faccia al mondo il proprio genio.

Ma non basta questo ricordo.

Dal 1820 al 1823, vivendo al Collegio di S. Pietro a Majella in Napoli, il Persiani avrà accostato certamente un' altra anima chiamata ad alti destini: avrà avvicinato un altro giovane nel cui occhio

profondo, si potevano leggere le dolci visioni del futuro, nel cui sospiro raccogliere le lontane e incerte vibrazioni di una cetra destinata — con senso di arcana poesia — a mòlcere le intime latèbre dello spirito a parecchie generazioni. Intendo parlare di Vincenzo Bellini! Infatti, quando il Persiani con felici risultati si presentava per la prima volta al pubblico di Firenze, il di lui condiscepolo si rivelava con *Bianca e Fernando* e col *Pirata*; in pari tempo Gaetano Donizetti, sebbene con fare incerto ed impersonale, iniziava la serie de' suoi capolavori. Riesciva quindi assai difficile per il Persiani misurarsi nell'arringo teatrale, mentre competitori di genio, quali l'Italia andava in quel momento acclamando, trionfavano superbamente. Ma appunto per questo i primi successi riportati dal maestro recanatese a Firenze — sopratutto quello di *Danao re d'Argo*, apparso nel 1827 — assumono in faccia alla storia un' importanza considerevole.

Il Radiciotti, con lodevole imparzialità, non ha voluto confermare il giudizio dato da alcuni contemporanei del Persiani, i quali non si peritarono di proclamarlo un genio degno di rivaleggiare col grande pesarese. Egli si è proposto di stabilire con esatta immagine i confini entro cui l'opera dell'autore di *Danao* va considerata. E concisamente nel suo obbiettivo è riuscito efficace, anzi dirò meglio persuasivo.

Chè se da un lato il doversi misurare con la forza trionfante di Rossini, di Bellini e di Donizetti, creava al Persiani, innanzi al pubblico, una posizione assai difficile, per lo contrario il concorso di artisti valenti e di grido, quali, la Grisi, la Malibran e la sua diletta sposa Fanny Tacchinardi, il suocero Nicola Tacchinardi, Rubini, Tamburini, Duprez, Donzelli, Lablache, Mario de Candia e Ronconi, lo collocavano in un posto assai privilegiato, e da molti fors' anche invidiato.

Un vecchio biografo del Persiani ha creduto spiegare la ragione di qualche suo insuccesso per la meschinità dei libretti a lui imposti dagli impresarî o dai preposti ai teatri pei quali andava scrivendo. Ma se questo in alcuni casi può esser stato vero, non mi sembra accettabile per ciò che riguarda *Gastone di Foix*, rappresentato a Venezia il 26 dicembre 1827. Ho potuto leggere nella prima edizione il libretto di quest'opera, che reca la firma di Felice Romani e fran-

camente non mi è sembrato peggiore di tanti altri su cui, in quell'epoca appunto, compositori di genio seppero dettare melodie toccanti, giunte sino a noi pel fascino suggestivo di una ininterrotta emozione dello spirito.

Ma l'opera che più d'ogni altra meritava al Persiani fama ed agiatezza, fu quell'*Ines de Castro* che apparve al pubblico napoletano nel gennaio del 1835.

Già Rossini nel vigore della sua forte gioventù col *Guglielmo Tell* — il cui secondo atto rimane tutt'ora tetragono monumento di grandiosità concettiva — aveva detto l'ultima, eloquente, e mirifica parola; Auber aveva percorso alcuni fra i principali teatri d'Italia con la *Muta di Portici* e con *Fra Diavolo*. Meyeerber fin dal 1831 aveva fatto rappresentare con fortuna *Roberto il Diavolo*; Bellini, quasi contemporaneamente, in quel medesimo anno, aveva presentato al pubblico milanese la *Sonnambula* e *Norma*, mentre nel 1835 si apprestava a mettere in iscena in Parigi *I Puritani*; Donizetti, il quale fra le sue migliori creazioni già contava l'*Elixir d'Amore* e *Lucrezia Borgia*, teneva quasi ultimata quella *Lucia di Lamermoor* che doveva commuovere e trascinare il pubblico d'Europa fino ai nostri giorni.

Malgrado questo, il Persiani vide la sua opera accolta non soltanto dal favore del pubblico napoletano che per primo ebbe a giudicarla, ma ancora da successive festose acclamazioni prodigate ad essa senza riserve dalle città di Ancona, Lucca, Roma, Firenze, Bologna, Padova, Modena, Venezia, ecc., il cui pubblico, abituato ad ascoltare, ammirare ed applaudire i capolavori di Rossini, di Bellini e di Donizetti, al pari che le prime robuste concezioni di Meyerbeer e di Auber, certamente non ad un' opera mediocre avrebbe potuto concedere i segni più manifesti del suo compiacimento.

Sebbene la possibilità di leggere agevolmente la musica dell'*Ines de Castro* sia oggi alquanto limitata, da ciò che ho potuto avere sott'occhi mi sono creato il convincimento che il Persiani più che all'influenza della musa rossiniana, abbia egli assorbito alla queta e limpida sorgente cui attinse così largamente il di lui condiscepolo Vincenzo Bellini.

Infatti nella *Scena* e *Cavatina* di Ines « Trascorsa è l'ora »; maggiormente poi nella cabaletta che la segue sulle parole « Nell'ebbrezza dell'amore », con manifesti ed evidenti segni fanno capolino

quegli andamenti i quali costituiscono la caratteristica dell'autore di *Norma*. Anzi perfino nell'istrumentale sembrano riprodotti gli stessi coloriti e le stesse modulazioni di un popolarissimo brano della *Sinfonia* premessa alla medesima opera.

Questo nondimeno non significa che il Persiani abbia copiato o tentato di copiare altri autori di lui più fortunati e meglio noti al pubblico. Vuol dire soltanto che, dato uno stile, un indirizzo germinante da un tronco robusto e fiorente, altri rami si sono ad esso sovrapposti, traendo vita e vigore dal tronco maestro. Che se di tante e tante opere celebrate si dovesse fare — diremo così — la vivisezione: se di tante e tante melodie si dovesse studiare l'intima fonte: se di tanti procedimenti tecnici, di tante innovazioni estetiche si dovessero ricercare le origini più recondite, si troverebbe che da Pergolesi e Mozart a Bellini e Donizetti; da Spontini e Cherubini a Rossini e Meyerbeer; dal nostro antico Cavalli a Gluck, Weber e Wagner, i maestri compositori d'ogni tempo e d'ogni scuola non sdegnarono trar profitto dalla morale del detto francese che suona esplicito: *Je prends mon bien où je le trouve!*

***

Dopo aver ricordato rapidamente Giuseppe Persiani quale compositore e dopo aver accennato ai maggiori titoli che gli procurarono — al suo tempo — non mediocre fama, mi par quasi doveroso illustrare in lui l'uomo integro e retto, passato attraverso a vicende che la storia non può nè deve trascurare. Poichè un'altra e sempre verde fronda di umana poesia si è posata snl capo del maestro.

Se il tempo e la critica hanno mitigato l'importanza ed il valore delle parole entusiastiche consacrate al Persiani da chi avrebbe voluto annoverarlo fra i genî musicali del suo tempo, non è men vero però che egli nel concetto della storia, come uomo, assurge ad un grado di elevazione morale, quale non sempre è dato di poter riconoscere e proclamare.

Lo vediamo povero e macilente in Recanati senza il corredo di una forte e sicura istruzione, trascinare la gioventù senza mèta, incerto nella via da scegliere. A vent'anni, cioè nell'età in cui quasi tutti i giovani si trovano sul limitare della vita combattuta e vissuta per

un ideale, per un principio, per una ardente aspirazione, il Persiani, orfano, abbandona Recanati, abbandona le dilette sorelle per recarsi a Tolentino. Ma di là egli deve ben tosto migrare, ed allora si porta a Roma, e poscia a Napoli, nella speranza di incontrare miglior fortuna. Per poco — come narra la lettera alle sorelle datata da Napoli il 31 marzo 1820 — non rimane vittima di una aggressione brigantesca, fortunatamente scongiurata per una forzata permanenza a Terracina. Riesce quindi ad entrare nel Real Collegio di musica ed a dividere il suo tempo fra lo studio — sotto la guida di Zingarelli — ed il lavoro, che gli deve provvedere il quotidiano sostentamento.

Da Napoli nel 1823 passa a Cerignola come maestro, ma per breve tempo, chè da Cerignola si porta a Firenze allo scopo di tentare i primi passi nell'arringo della carriera teatrale. A proposito di ciò nel 1826, dopo aver fatto eseguire alla Pergola il suo primo lavoro scenico, ecco come scrive alle sorelle: « dopo tanta miseria (non conoscere da tre mesi cosa è camicia, calzette, ecc.), dopo aver dormito « sotto le loggie per non avere dove alloggiare, dopo di avere tanto « lavorato giorno e notte con somma fame e freddo, andetti in iscena « con l'*infelice* opera », così chiama il Persiani il suo primo lavoro, « *Piglia il mondo come viene* », raccogliendo forse i giudizî preventivi ed animosi de' suoi avversarî. Ma l'opera piacque, ed in breve, il nome del maestro venne fatto segno a straordinarie dimostrazioni di simpatia.

Per essa tuttavia non ebbe a cancellarsi nè dal suo, nè dall'altrui animo, il ricordo delle tribolazioni sopportate. Giacomo Leopardi anzi da Firenze, nel luglio del 1827 — vale a dire un mese dopo l'andata in iscena di *Danao re d'Argo*, che fu nel primo periodo della vita del Persiani il suo maggior successo — scriveva alla sorella Paolina: « L'entusiasmo destato da Persiani è verissimo. Tutti ne dicono gran « bene anche per riguardo al suo carattere e alla sua gran probità! « Si racconta che l'inverno passato, non avendo danari e non volendo « defraudar l'oste che l'albergasse, passò più notti *à la belle étoile* ».

Fin dal 1827 a Parma e quindi a Venezia il Persiani ebbe ad interprete di *Attila* e di *Gastone di Foix* quel Nicola Tacchinardi la cui fama di cantante e di maestro di canto è giunta anche a noi. In tali congiunture certamente il compositore recanatese deve aver conosciuta la quindicenne figliuola del celebre artista, la quale già

si avviava alla carriera teatrale e che tre anni più tardi — vale a dire nel 1830 — doveva diventare la diletta compagna della sua vita.

Bella di volto, fresca di giovinezza, dolce di animo, ricca di virtù e di ingegno, la Fanny Tacchinardi appare veramente come la compagna amorosa, la sposa fedele ed ideale dell'uomo che tanto aveva sofferto ed anelato alla felicità. E nella quiete, nelle intime gioie

della famiglia, nella dolcezza della vita coniugale, abbellita dal sorriso di un' anima compresa della sua missione confortatrice ed ispiratrice, trascorse il Persiani i primi cinque anni di matrimonio preparando intanto quell'*Ines de Castro* che era destinata a procurargli le maggiori soddisfazioni di artista, alle quali la stessa sua consorte doveva efficacemente contribuire sui teatri di Bologna, di Modena, di Venezia, di Parigi e di Londra.

La Magistratura di Recanati, pel successo della nuova opera, in-

dirizzava al Persiani un plauso ed un encomio solenne, a cui egli rispondeva con una lettera nobilissima, la quale rivela tutto l'amore che nutriva per il proprio paese: « Niun plauso » — confessa il nostro maestro — « giunse così grato al mio cuore quanto le acclamazioni « della nostra patria comune a me sempre dilettissima madre. Voi « dunque che la rappresentate sì degnamente, accettate i miei tri- « buti di viva gratitudine: mentre io confortato dal sorriso della sua « lode, alle poche fronde di alloro che già colsi, cercherò di aggiun- « gerne tante da formare un serto non già per coronare la mia fronte, « ma per deporre ai suoi piedi bagnate dalle soavi lacrime della ri- « conoscenza ».

Non è questa nobile ed elevata testimonianza di amor figliale verso la madre patria?

Ma ad elevare vieppiù lo spirito del maestro, aperto per innata bontà a nobili sensi, contribuirono senza dubbio le cure e l'affetto palese e costante della sua giovane sposa. Egli stesso lo lascia sovente trasparire e comprendere alloraquando le disgrazie ed i dissesti famigliari riconducono la sua vita così integra sul sentiero delle tribolazioni.

« La rassegnazione è il mio stendardo » — scriveva alle sorelle nel 1842 — « sotto il quale ho guerreggiato per molti anni, e spero di « essere paziente al grado di dare buon esempio a quelli che si van- « tano di mostrarsi cristiani. Oh come è dolente fare tutto il possi- « bile per giovare ai suoi, e sentirli tutti infelici! A voi dirò intanto « che se qualche volta nelle vostre notturne riflessioni trascorreste « un momento con l'immaginazione a molti anni addietro, compren- « dereste quanto la provvidenza abbia voluto mostrarsi grande verso « di me, orfano, infelice, che non ebbi altra eredità dai miei che la « sventura. Vi sarebbe consolazione l'esaminare che dopo un lungo « soffrire nei più belli anni dell'aurora della mia vita, che dopo un « pellegrinaggio d'insoffribili pene ha voluto quella provvidenza non « solo conservarmi — malgrado le contrarie circostanze — nella classe « degli eletti, ossia oneste persone, ma ha voluto ancora col mezzo « de' miei talenti e della mia condotta elevarmi ad una situazione « da essere invidiato da molti, concedendomi la grazia di potervi « offrire, senza pregiudizio alcuno, la somma di 120 colonnati annui « vita durante, e con ciò ha voluto risparmiarmi il dolore di sen-

« tirvi un giorno, in età avanzata, costrette a stendere la mano al « vicino onde domandargli un pane ».

E mentre ancora esortava le sorelle a vivere senza affanni e tranquille nella domestica pace della terra ove erano nate, replicava loro di non volersi affliggere, lasciandone tutto il carico a lui che si sentiva di poter far fronte a tutti i dispiaceri della vita.

Ed i dispiaceri non tardarono no a riapparire sul cammino della sua tribolata esistenza. Le lettere indirizzate da Brighton il 12 ed il 16 settembre 1844 al canonico Paccazocchi di Recanati, ne fanno fede.

In quegli scritti c'è tutta l'anima non soltanto del maestro, ma pure della sua amorosa compagna. Le fortunose vicende che egli dovette nuovamente attraversare e superare, hanno qualche volta del romanzesco. Eppure per lui e per la sua sposa, nulla può eguagliare il dolore di aver perduto una delle sorelle, e di sapere l'altra in uno stato di completa cecità. Egli che si preparava ad accoglierle « in « un grazioso casino con giardino, fiume in faccia e chiesa accanto », mentre la sua Fanny, *non donna* — detta di suo pugno il Persiani — *ma angelo in mortali forme*, anche per contrarietà che sempre per principî di religione e di educazione ha avuto al teatro, rinunciava agli impegni assunti in Iscozia, pur di rimanere in casa ad ammobigliare il casino destinato alle sorelle, apprende ora con istrazio indicibile la morte di una di esse e l'irreparabile disgrazia toccata all'altra.

Ma a render completa ed edificante la figura morale ed artistica di quelle due anime è mestieri far presenti gli ultimi perigliosi anni di carriera del maestro recanatese.

L'*Ines de Castro* — sorte questa non rara cui tocca di sottostare all'opera teatrale in genere — quantunque applaudita e bene accolta negli anni precedenti, forse per causa delle mediocri esecuzioni, cominciò ad essere trascurata o quasi. Ed allora si vide la Tacchinardi, cioè la sposa e l'artista, farsi interprete con amorosa perseveranza delle creazioni del proprio marito, onde salvarle, possibilmente, dal minacciato obblio.

Ma il genio di Giuseppe Verdi già andava imponendosi al pubblico con la maschia virilità di nuovi e traboccanti pensieri melodici. Sicchè si può dire che il sole nascente, a poco a poco, ammorzasse

la luce degli astri minori i quali fino a quel momento avevano brillato, sebbene in secondo grado, su l'orizzonte dell'arte. Di guisa che — pur quasi ne l'ombra — i due nomi, cari oramai alla storia ed indissolubilmente legati dai nodi dell'amore e dell'intelletto, quantunque per essi il favore del pubblico andasse scemando, diventano spiritualmente inseparabili.

La sposa diletta esorta, incoraggia il marito a nuovi cimenti: essa stessa assume l'impegno di interpretare i pensieri, i sentimenti, gli affetti e le sensazioni che il maestro ha cercato di trasfondere nella propria musica. Nascono così le due nuove opere: *Il fantasma* a Parigi e *L'Orfana savoiarda* a Madrid.

I nuovi successi però non hanno eco, e la carriera artistica di Giuseppe Persiani quale compositore teatrale si chiude per sempre, e si chiude per l'appunto quando la vigoria dell'ingegno, quando la forza della propria volontà — di cui sì grande e sì nobile esempio aveva sempre dato — potevano spronarlo, per lo contrario, a difendere dalle ineluttabili violenze del tempo, quel posto di combattimento che egli tanto coraggiosamente aveva saputo conquistare.

Onorato e confortato nel 1855 del titolo di Patrizio recanatese risponde modestamente al Gonfaloniere della sua Recanati: « Mi chiamo « adunque fortunato se qualche scintilla di quell'estro che Iddio mi « ha concesso, ha potuto gettare luce sul povero mio nome, e ren- « derlo degno della stima e dell'affezione de' miei dilettissimi concit- « tadini; unico e vero scopo delle mie intenzioni. E se mai accadesse « che la mia musa taciturna dovesse tentare un ultimo volo, il mio « pensiero, dopo quello della universale famiglia italiana, sarebbe di « rendermi vieppiù accetto all'illustre Municipio di Recanati che mi « fa tanto onore, ed a cui mi veggo legato coi vincoli della più sen- « tita riconoscenza ».

La musa del maestro tuttavia, dopo il 1855, si tacque; nè l'ultimo volo si sentì essa di spiccare verso le regioni dell'arte, lanciata oramai, con audacia febbrile, alla conquista di lontani e più ampî orizzonti.

Il Persiani da allora preferisce una vita più modesta proponendosi di seguire la sua amorevole compagna per le capitali d'Europa ove, per supplire decorosamente ai bisogni delle proprie famiglie, valendosi della celebrità acquistata, la Tacchinardi si presenta ovunque

ricercata ed applaudita interprete dei più celebrati capolavori. Alcune imprese — non adatte certamente all'indole personale del maestro — riuscite a male, costringono poscia il Persiani a nuovi sacrificî, a nuovi atti di abnegazione; ed anche in questa ultima dolorosa fase della sua vita, egli sempre a sollievo della sua anima afflitta, scorge vicino a sè il sorriso confortatore della donna amata, lo specchio della sua esemplare virtù. Ed in questo connubio ideale di intimo amore e di profondo dolore, per la ricordanza delle gioie passate e la tristezza del presente, egli dal suo spirito eminentemente cristiano trae forza per affrontare con animo sereno l'avvenire sempre più incerto. Eppure è da tali alternative di povertà e di agiatezza, di onori e di obblio, è da questi contrasti — nella vita degli uomini pur così frequenti — che le due figure di Giuseppe Persiani e di Fanny Tacchinardi si elevano, si nobilitano, e si innalzano agli occhi degli uomini, come nel concetto della storia. La quale, imparziale come deve essere, se oggi non può collocare il nome del maestro recanatese accanto a quelli di Rossini, di Bellini, di Donizetti e di Verdi, affermando nelle opere sue l'impronta del genio, pur tuttavia può e deve ricordare che egli possedette il genio della bontà, il genio del sacrificio, della virtù e dell'amore e che, per le aspre vicende da lui attraversate senza un rimpianto, senza un lamento che non fosse da uomo forte, Giuseppe Persiani merita di essere additato quale vigoroso esempio di rettitudine a tutti coloro che le battaglie della vita si preparano virilmente a combattere.

G. Tebaldini.

Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825.

(Continuaz. V. vol. XII, fasc. 1°, pag. 63, anno 1905).

III.

Quartetto in *si* ♭, op. 130.

[*a*) ***Adagio ma non troppo. Allegro***].

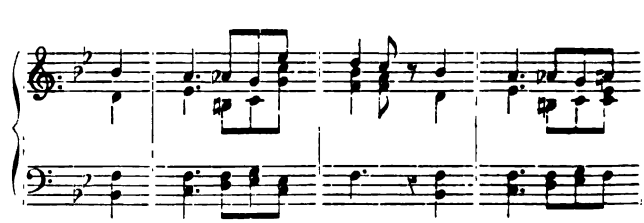
Una prova della cura minuziosa con cui Beethoven concepiva e tracciava il piano di questi quartetti, è la nota seguente, scritta in capo alla pag. 11 del quaderno, dove si trovano i primi studî per il ***Molto Adagio*** del quartetto in *la minore* e molte pagine prima che si incominci la composizione di quello in *si bemolle*.

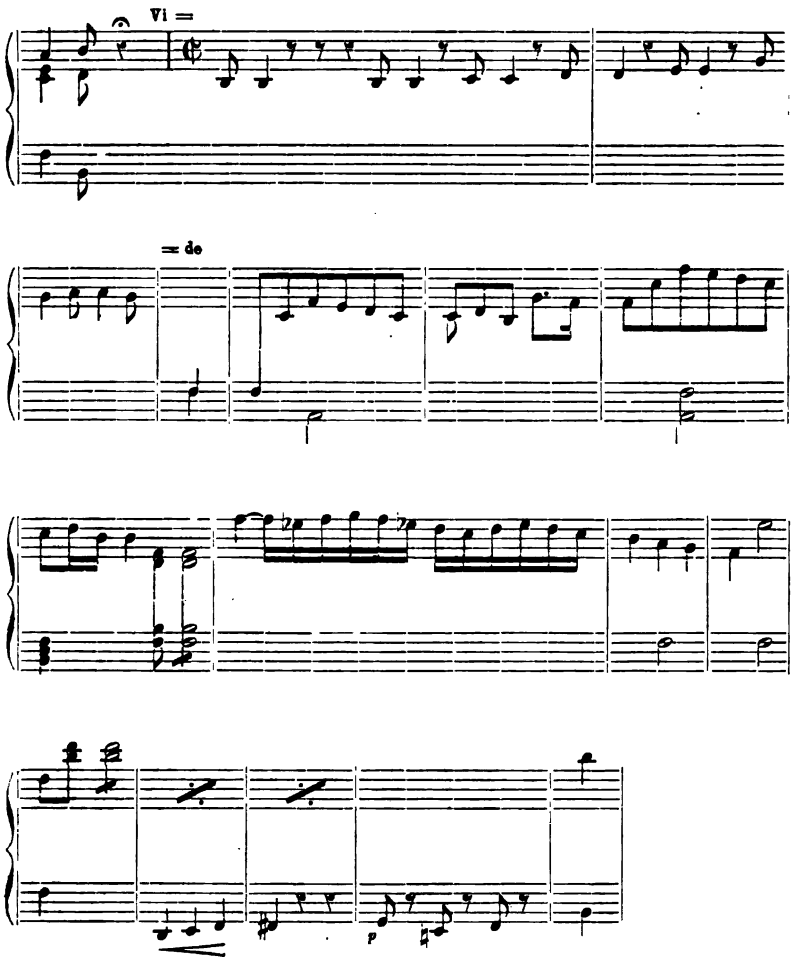
La nota dice così:

« Ultimo quartetto con una introduzione grave e pesante ». E in fatto, molte pagine dopo, nella 26ª, fra i tentativi per la composizione dell'Allegro appassionato dell'opera 132, comparisce questo primo studio dell' Introduzione annunziata, ridotta in sulle prime a quattro battute, ampliata poi dal caratteristico *Vide* e modificata infine in una seconda versione (63), anteriore probabilmente alla continuazione del *Vide*:

Andan.

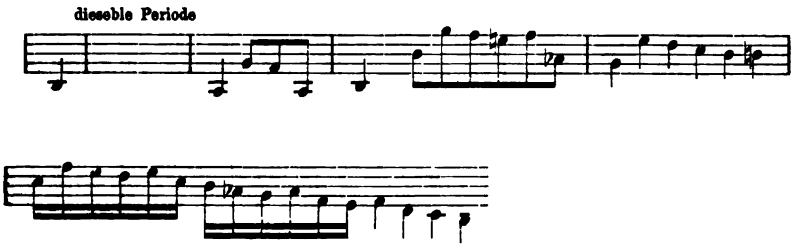
N. 62.





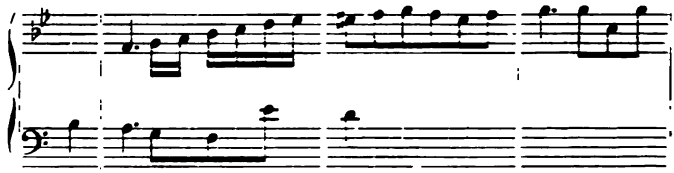
N. 63.

diesebie Periode



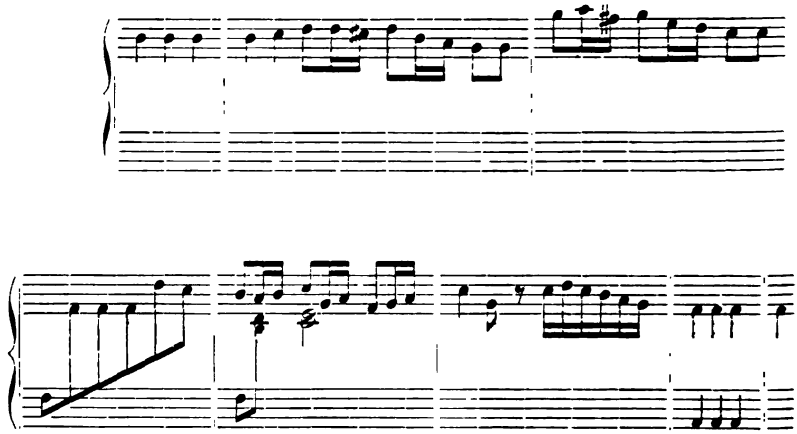
Un terzo appunto molto breve appare nella pagina seguente (27)

N. 64.



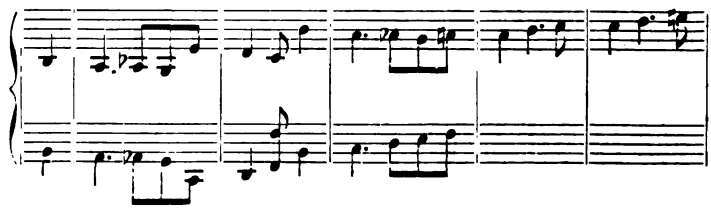
e più non se ne trovano altri fino alla pag. 37, dove ci sono questi brevi studî:

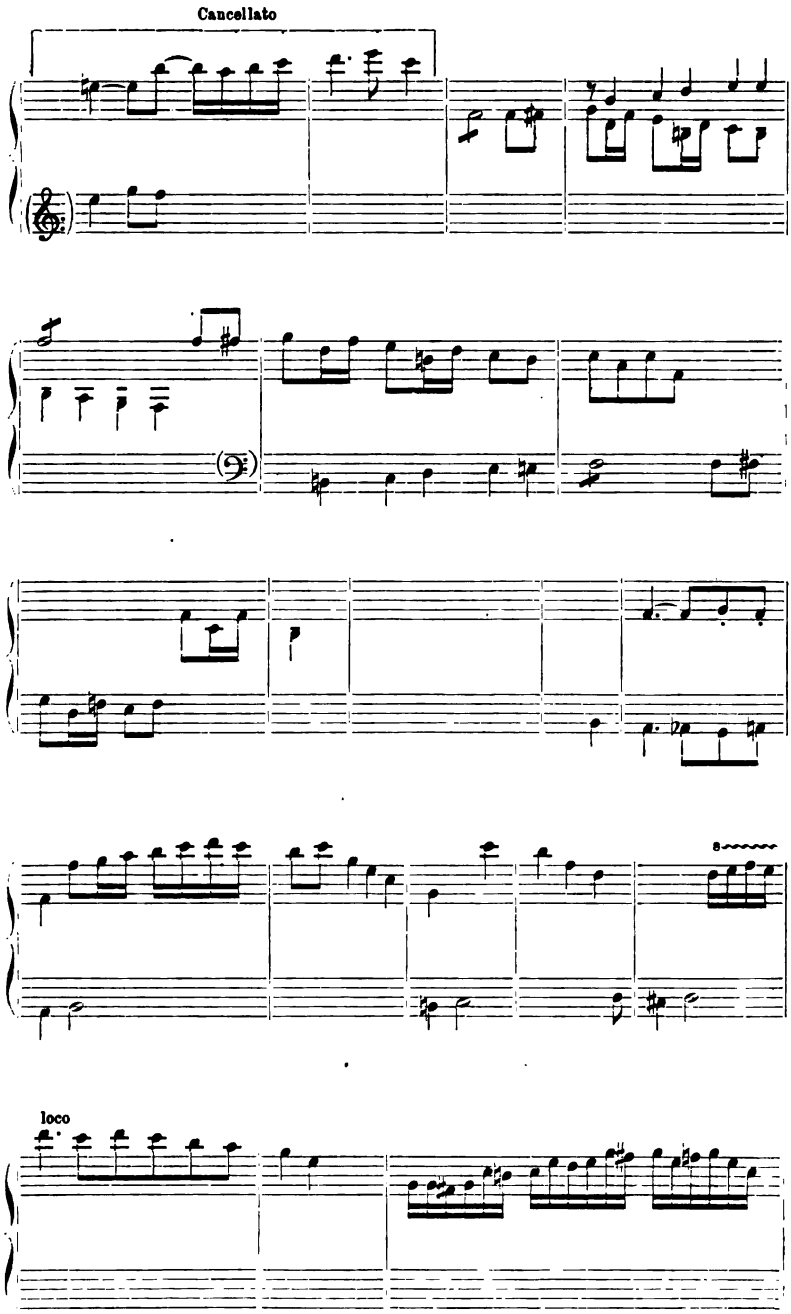
N. 65.

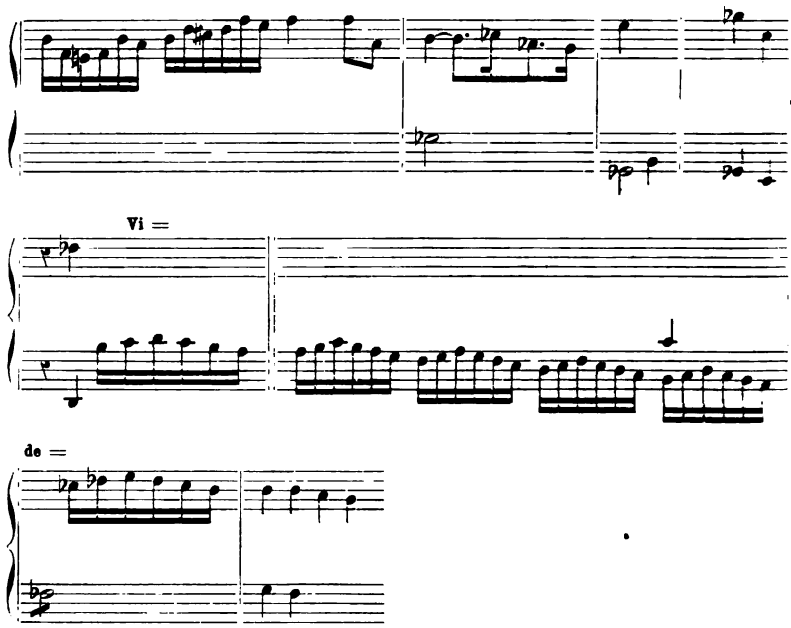


che formano nella 38 un bozzetto dell'introduzione usata

N. 66.

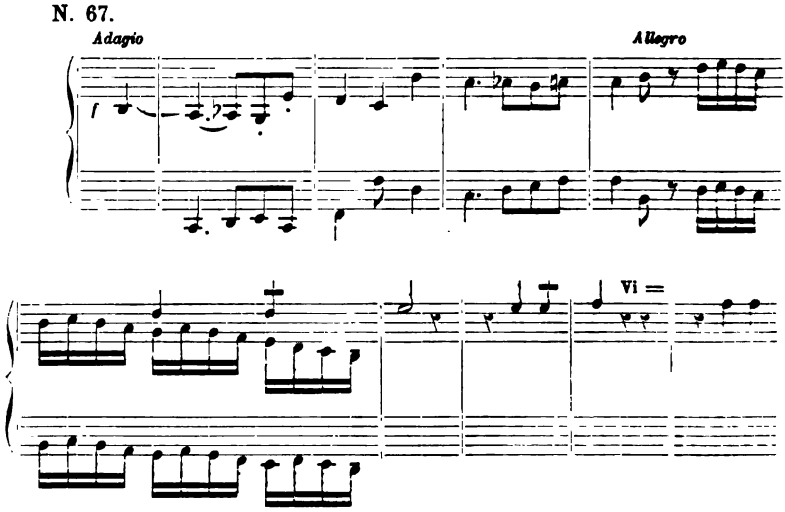


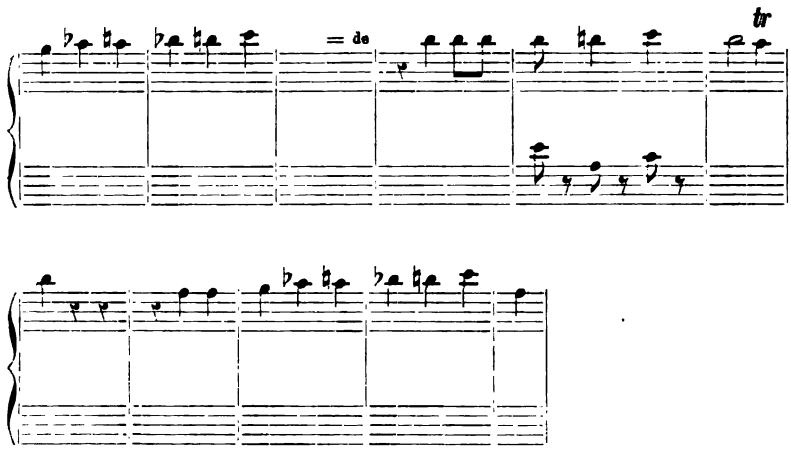

Cancellato
loco



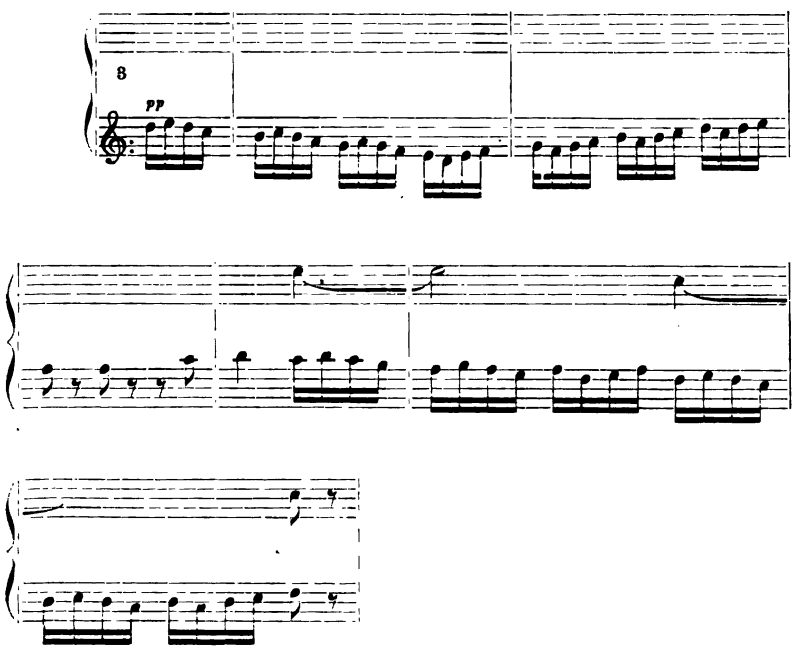
Il suo finale fa già presentire il motivo dell'*Allegro*, come pure qualche appunto in semicroma della pag. 37. Nella 39 si va già disegnando il piano con maggior carattere nei due studî seguenti, il primo dei quali riduce notevolmente l'Introduzione.

N. 67.





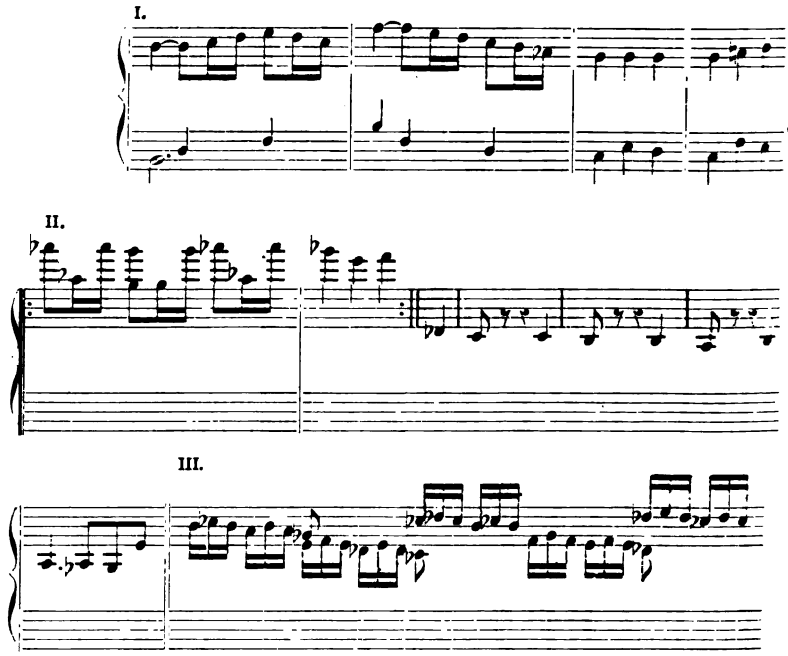
N. 68.



La medesima pagina contiene qualche appunto in cerca di un tema diverso e di modificazione o sviluppo degli anteriori, alcuno dei quali sembra costituire l'embrione del *Presto*.

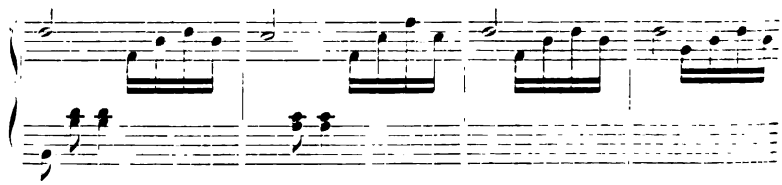
A parte questo, che si inserirà tra i corrispondenti o generatori del detto tempo, i più interessanti sono:

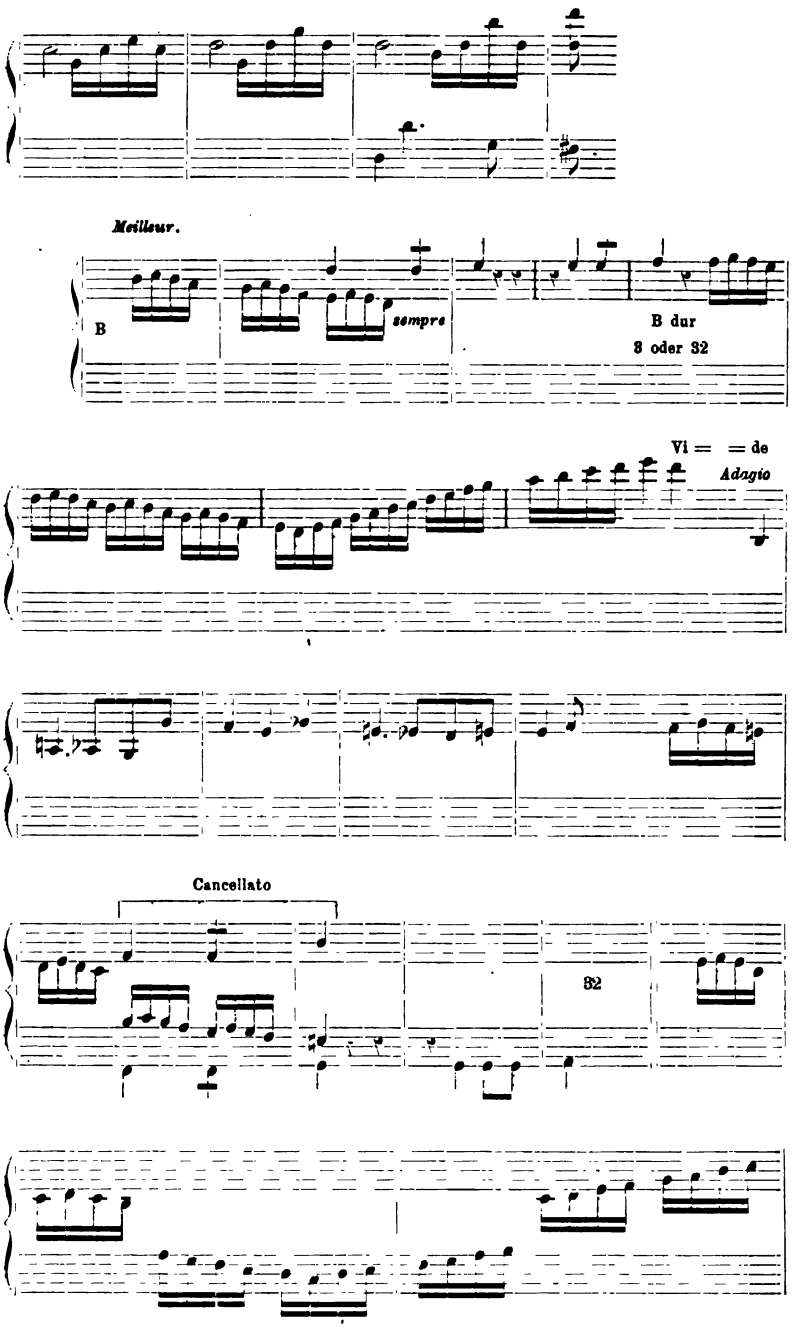
N. 69.

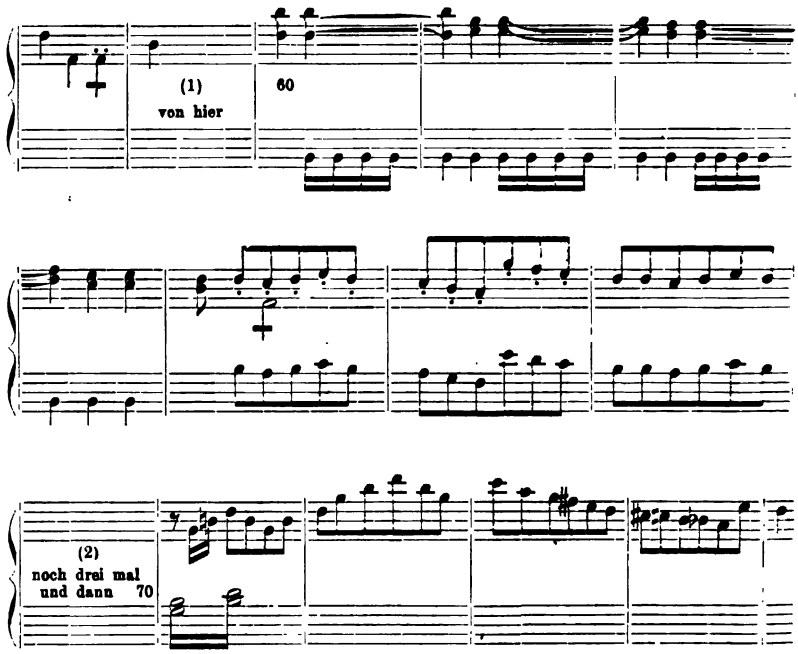


La pagina 40 contiene un nuovo tema per questo primo tempo, abbandonato subito come sembra indicare il *meilleur* che a grossi caratteri intesta i due pentagrammi seguenti. La decisione per l'antico non ammette più dubbio, apparendo sviluppato con i suoi richiami numerici, in forma abbastanza simile alla definitiva, salvo che nei motivi intestati con i numeri 60 e 70. Nei richiami fatti al principio « 3 o 32 », il numero 3 si riferisce senza dubbio al 68 di queste inserzioni.

N. 70.

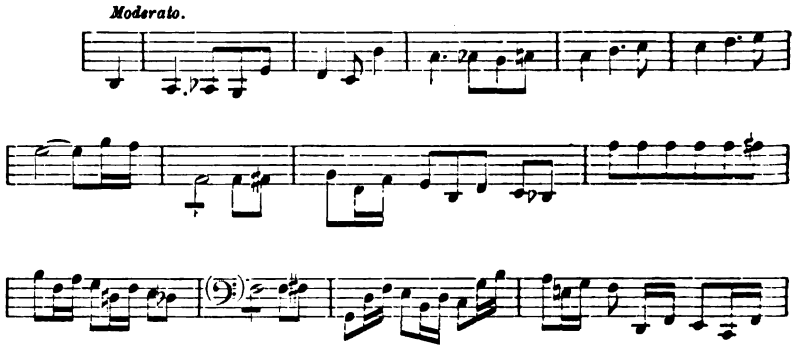



Meilleur.
B
sempre
B dur
8 oder 32
Vi = = de
Adagio
Cancellato
32

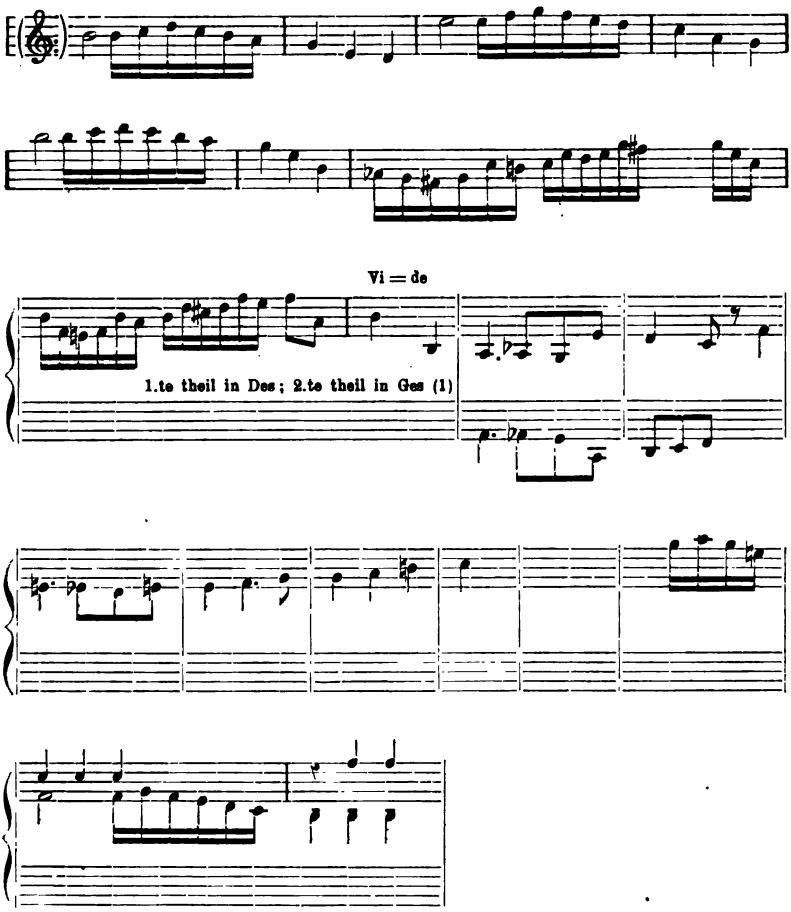


Nella pagina 41 volge di nuovo il pensiero all'introduzione, fissando in essa un nuovo motivo che poi viene a costituire, abbastanza modificato, il principio del secondo tema dell'Allegro, esposto nell'opera definitiva per violoncello.

N. 71.



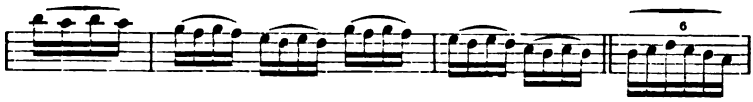
(1) Di qua.
(2) Ancora tre volte e allora.



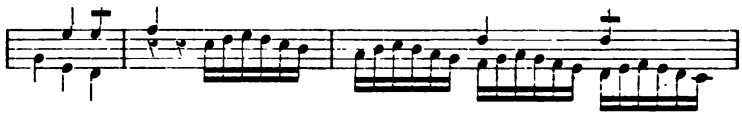
studio che, come si può accertare, è il medesimo del n. 66, con alcune modificazioni.

Per ultimo nelle pagine 41 e 42 si segnano nuove modificazioni per il motivo dell'Allegro.

N. 72.



(1) Prima parte in *re b.*, seconda parte in *sol b.*



Qui hanno termine i lavori per questo primo tempo. Se furono dipoi continuati in altri quaderni, non è cosa che qui si possa determinare con esattezza. Nottebohn non ne cita alcuno.

Dagli studi anteriori risultano chiaramente determinati due punti. Il primo è quello che si riferisce al carattere. In tutte le opere anteriori di Beethoven, quartetti, sonate, sinfonie, il primo tempo ha sempre un carattere fondamentale: costituisce il cemento robusto su cui poggia tutta l'opera. Negli ultimi quartetti e specialmente in questi due (op. 132 e 130), per la natura de' temi, per il modo di presentarli, detto tempo ha, soprattutto nella parte espositiva, qualche cosa del preludio, dell'improvvisazione, del recitativo.

Il suo carattere è piuttosto insinuante che magniloquente: rappresenta l'esordio che prepara chi ode, al discorso che ha da venir dopo. E questo lavoro in cerca della semplicità, in prosecuzione di questo carattere, l'intenzione di Beethoven di formare i temi, perchè rispondano a tale scopo, sembrano intravedersi attraverso tutti gli studi prima inseriti.

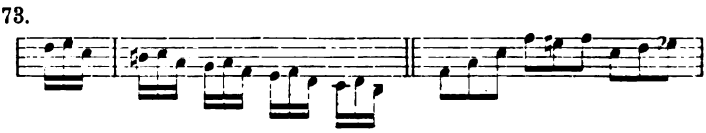
Il secondo punto si riferisce alla battuta. Quella utilizzata nella Introduzione (tre per quattro) continua qui in tutti gli studi dell'Allegro. Nell'Opera definitiva non la conserva più che nell'Adagio: l'Allegro è in C, con che l'opposizione melodica tra i due si accentua di più per l'opposizione ritmica.

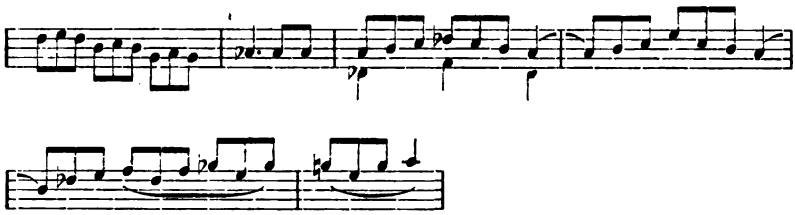
[*b) Presto*].

La prima idea ritmica con cui poi si svolge il trio del Presto, si trova proprio al principio del quaderno, alla pag. 8.

Dopo, nella 39, fra i lavori per la formazione del tema dell'Allegro, torna a manifestarsi un'altra volta, come prima venne indicato. Ecco i due appunti:

N. 73.

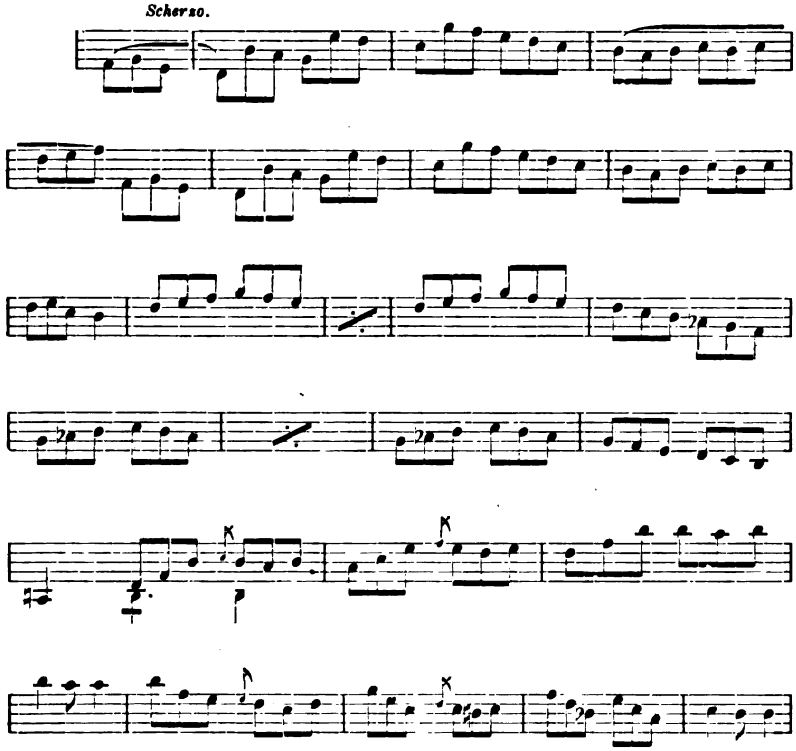




Più avanti, alla pag. 43, si traccia già il piano di uno scherzo in *si bemolle*, pieno di grazia e vivacità, e le cui idee sono discendenti dirette di quelle prima segnalate.

N. 74.

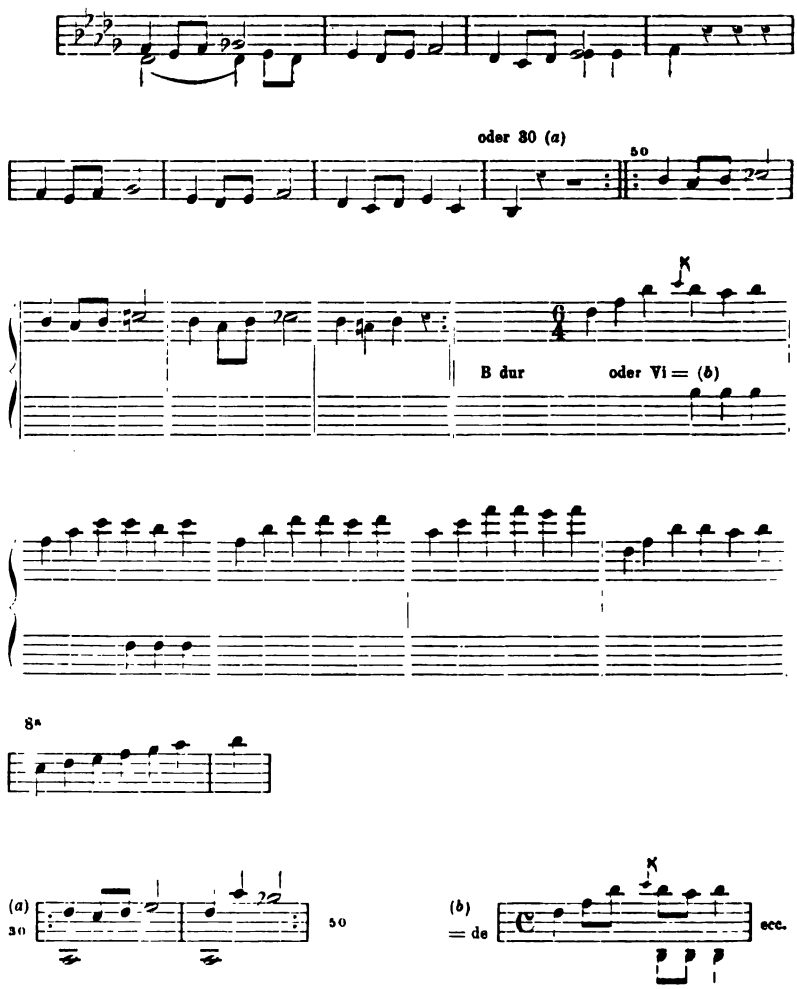
Scherzo.



Nella pagina di sinistra (42) e approfittando dello spazio che lasciava quello già scritto, circostanza che induce a presumere che questa prima copia, quantunque scritta una pagina prima, è posteriore a quella già inserita, comparisce il seguente che costituisce le

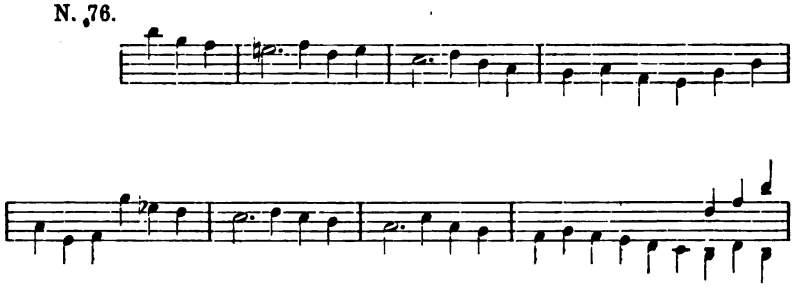
tre prime ripetizioni del *Presto* definitivo. In esso sono curiosi l'aggregazione delle 4 battute che intercala il richiamo 30-50 e il *Vide* finale per sopprimere il contrasto tra ambedue i ritmi. La prova non deve essere soddisfacente, allorchè adottò definitivamente la prima versione.

N. 75.



Un po' più avanti (pag. 45) si trova quest'altro appunto, continuazione probabile del trio e poi non utilizzato.

N. 76.



Un'osservazione ancora per terminare ciò che si riferisce a questo tempo. Siccome sono molto rari i motivi che Beethoven utilizza senza averli sottomessi prima a qualche modificazione, ho cercato di trovare quello che potrebbe servire di antecedente a quello usato nella prima ripetizione.

Nel quaderno non ce n'è alcuno, quantunque offra una certa analogia ritmica con la forma originale del primo motivo dell'*Allegro*, ma in un quaderno di appunti dell'anno 1824, studiato da Nottebohm, e fra gli appartenenti al quartetto in *la minore*, op. 132, ne apparisce uno che Nottebohm crede destinato per terzo tempo di quell'opera, e che offre una notevole analogia, o meglio ancora, una simmetria completa con quello utilizzato qui ad onta di essere scritto uno in ritmo binario e l'altro in ternario (1).

[*c) Andante con moto, ma non troppo*].

La confezione del primo tema di questo tempo è sommamente originale.

Nelle prime pagine del quaderno c'è qualche appunto in certo modo analogo a qualche disegno di questo Andante, quantunque per il loro contesto melodico sembrino piuttosto piccoli saggi o prove aventi relazione con l' Andante con moto del quartetto in *mi bemolle*, op. 127.

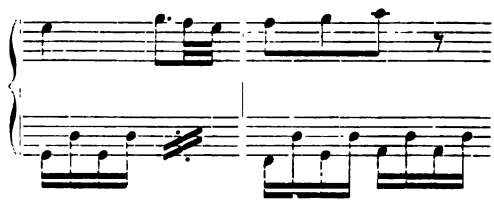
In qualunque modo questi appunti, contenuti nella pag. 8, prima d'incominciare gli studi formali per la *Canzona*, non tornano ad apparire nelle pagine seguenti.

---

(1) NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana*, pag. 549.

Già in quella in cui si disegna il *Presto* (num. 75) e nelle successive incominciano ad apparire idee sciolte per l'*Andante*; tra esse la seguente (pag. 48) con i due pentagrammi scritti, a quanto pare, con chiave di *fa* e in tono di *sol*, o *sol bemolle*.

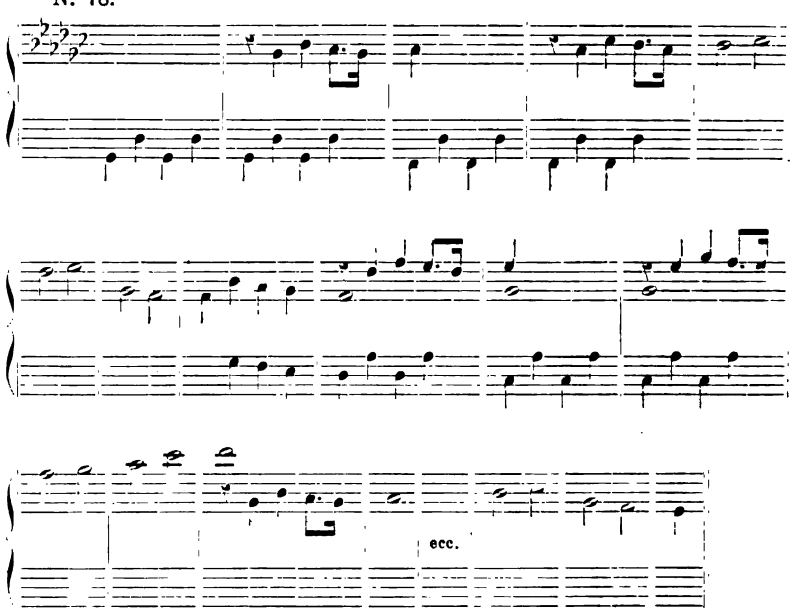
N. 77.



Seguono alcune pagine con nuovi temi per questo tempo, nelle quali non se ne torna a incontrare alcuno in relazione con l'anteriore, e nella 55, preceduto dalla indicazione « *Cantabile dopo* (?) *preludio* », compare il seguente:

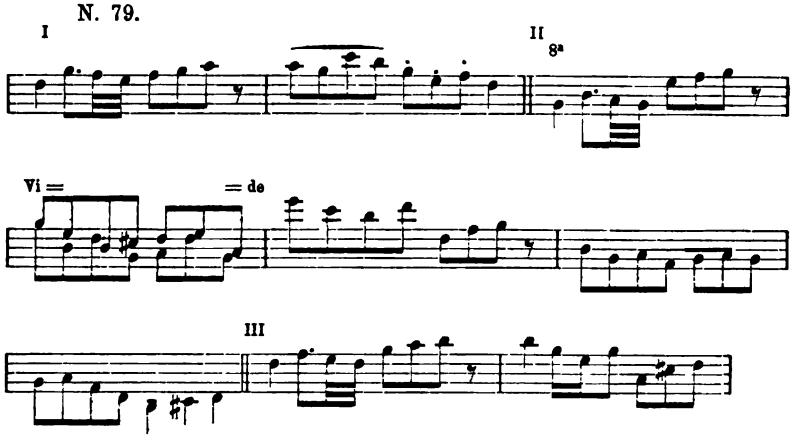
Cantabile dopo (?) preludio.

N. 78.



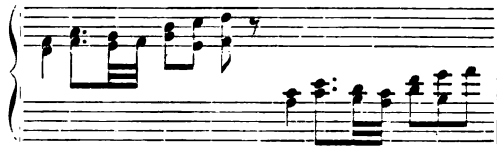
sul quale nelle due pagine seguenti (56 e 57) scrive questi appunti in *sol*, ed in cerca del complemento per il tema.

N. 79.



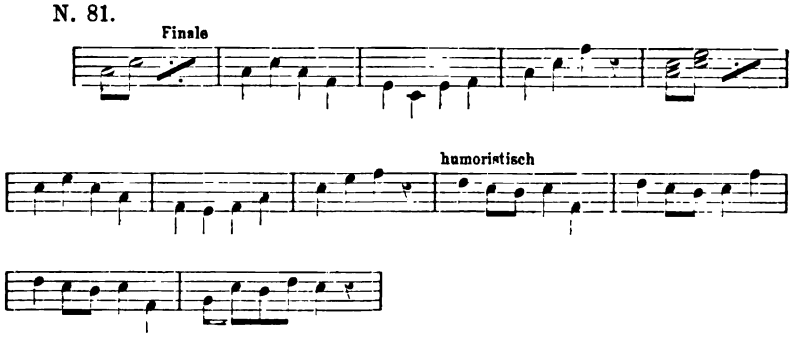
Da un appunto iniziato in pagine anteriori sorge nella 59 una melodia che contiene, quantunque in embrione, il principio della Cavatina; si occupa della sua trasformazione e modificazioni nelle seguenti (pagg. 60 e 61), e nella 62 torna a insistere sul tema abbandonato

N. 80.



Come si vede, tutti gli appunti contengono l'idea chiara, sempre in cerca di un complemento che la termini e definisca. Infine, nella pag. 63 sorge la seguente idea per finale del quartetto

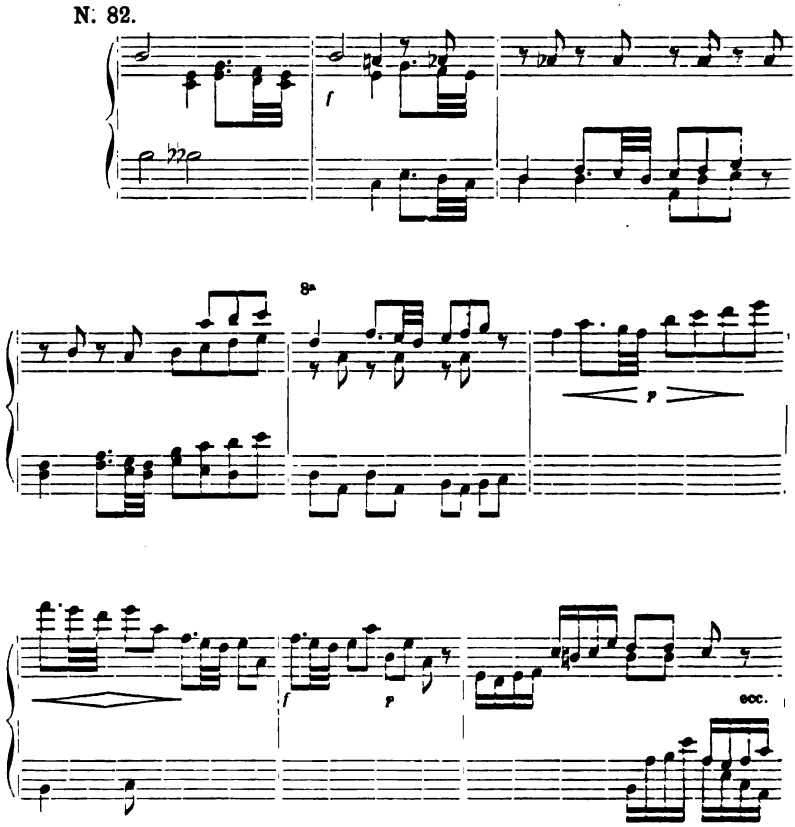
N. 81.



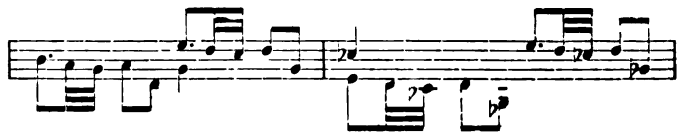
e approfittando delle quattro ultime battute di essa, e fondendole con quella tante volte ripetuta prima, forma già il tema principale dell'*Andante* e si consacra subito alla sua composizione.

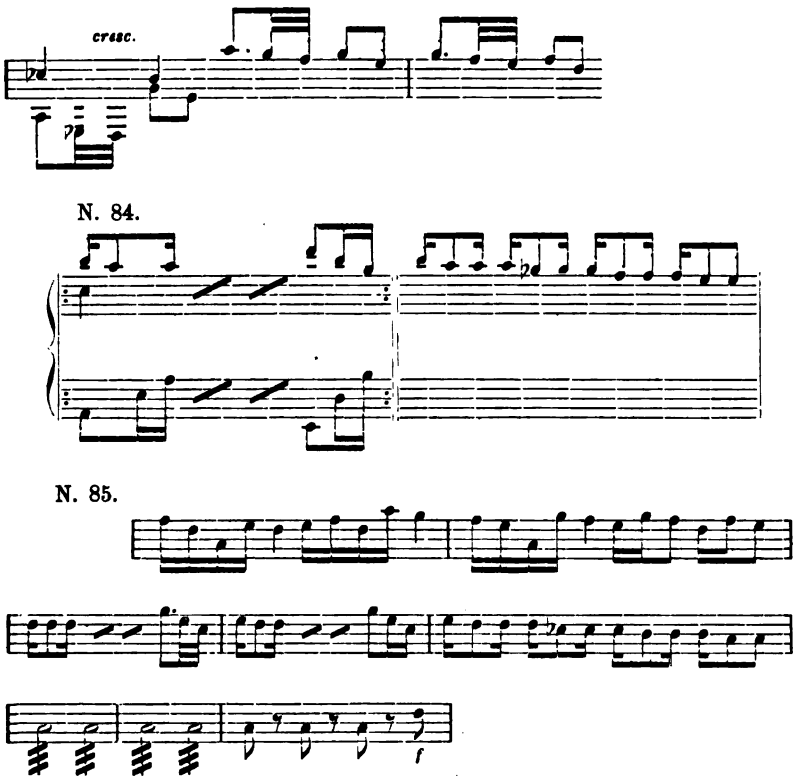
Questa occupa interamente le pagine 63, 64, 65, 66 e 67 con una moltitudine di *Vide*, chiamate, raschiature e correzioni d'ogni genere. È impossibile riprodurla in questo articolo, causa l'eccessiva estensione. Come esempii, ecco il principio, due studi ed il finale.

N. 82.



N. 83.





Già da questo tempo incominciano a comparire appunti o studi relativi a questo quartetto in altri quaderni di Beethoven. Di questo *Andante* Nottebohm ne cita uno in un quaderno dell'anno 1825, ridotto al motivo principale del tema in valori aumentati (1).

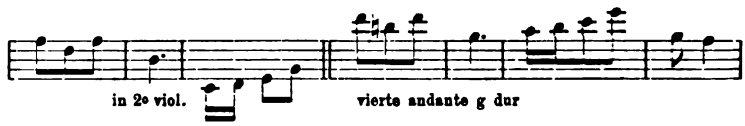
Una particolarità degna di nota. Il tema scritto per finale (n. 81) porta sulle quattro battute utilizzate per il motivo dell'*Andante* l'indicazione di *umoristico*. Nella partitura del quartetto, l'*Andante* segna *poco scherzoso*, coincidendo col carattere prima assegnato al tema. Appunto perchè nel quaderno non sogliono essere abbondanti queste note sul carattere delle idee, questa ha un grande interesse, inquantochè ogni volta che udii questo tempo, l'interpretazione soffriva di eccesso di lentezza: non era scherzosa e umoristica come, a quanto pare, desiderava Beethoven.

(1) *Zweite Beethoveniana*, pag. 3.

[*d) Alla danza tedesca*].

Di essa vi sono solamente questi due appunti senza importanza, uno in *si bemolle* alla pag. 68 e un altro alla 69.

N. 86.



Nottebohm, appoggiato alla testimonianza di Schindler, dice che questo motivo è stato scritto, primitivamente, in *la maggiore* (1) e destinato al quartetto in *la minore*, op. 132. Nei due primi quaderni dei sei studiati da Nottebohm come appartenenti agli anni 1825 e 1826 appariscono altri due appunti sul medesimo tema: uno in *si bemolle*, col titolo di *Allemande* e un altro in *sol*, abbastanza esteso (2).

[*e) Cavatina*].

« Il tempo di questo quartetto, che Beethoven collocava sopra gli altri, era la *Cavatina* in *mi bemolle*. L'aveva composta durante l'estate del 1825 e confessava che scrivendola non aveva potuto trattenere le lagrime ».

« Mai, aggiungeva, nessuna melodia uscita dalla mia penna mi ha prodotto un effetto sì grande, nè causato una emozione così profonda » (3).

Questa Cavatina così ricolma di sentimento, così satura di emozione, è, tuttavia, una delle creazioni più laboriose e meno spontanee di Beethoven. Di essa si può assicurare che, sopratutto, il principio lo conquistò a nota a nota, a frase a frase, che ogni disegno passò per grandi evoluzioni prima di fissarsi definitivamente, e che con ciò che il suo immenso genio sperperò per formare questa splendida melodia, ce n'era per plasmarne altre molte.

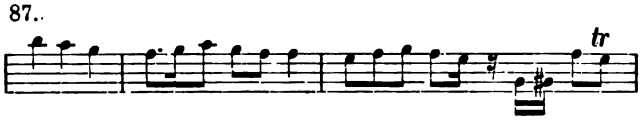
(1) *Beethoveniana* XVIII, pag. 53.
(2) *Zweite Beethoveniana* I, pag. 3.
(3) Wilder, *Beethoven: sa vie et son œuvre*. Paris, 1885, pag. 474.

In tre gruppi si possono dividere i lavori che vi si riferiscono: quelli che precedettero la composizione dell'*Andante con moto* di questo quartetto, quelli che fece dopo terminato questo tempo, in questo medesimo quaderno, e quelli che si trovano in uno di quelli studiati da Nottebohm.

Fra gli appunti sciolti che si inserirono dopo, tra quello non utilizzato, c'è un lavoro sottoposto a grandi modificazioni, e che quantunque senza analogia melodica con la *Cavatina* poteva costituire forse il suo precedente o punto di partenza.

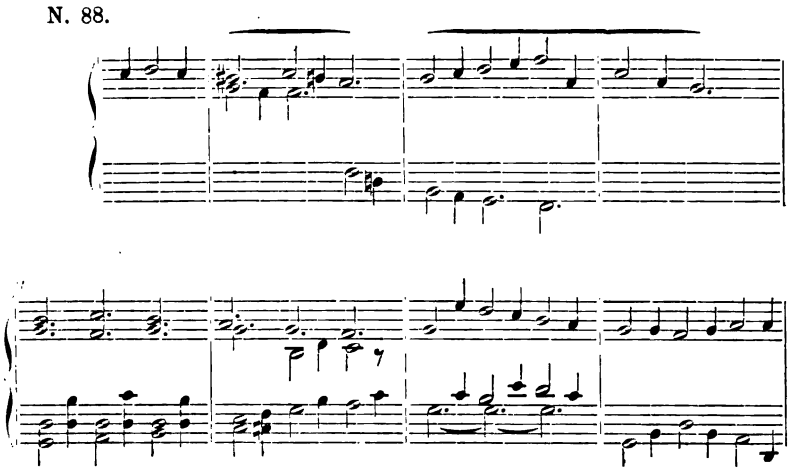
Un appunto alla pag. 41

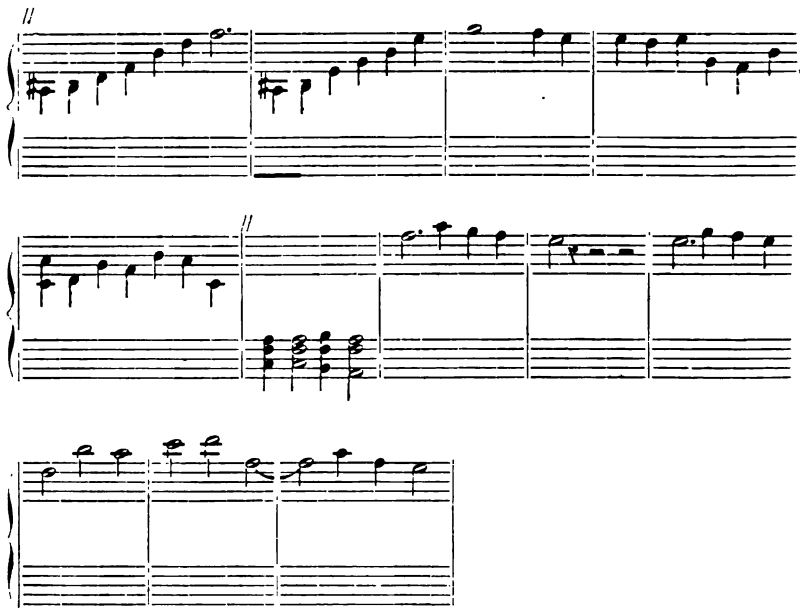
N. 87.



è precursore di un lavoro più esteso alla pag. 59. È scritto in otto pentagrammi separati in gruppi di due e quantunque sembri costituire per l'aspetto della scrittura una sola melodia, l'incongruenza apparente di alcune righe con quelle che lo precedono, e il dubbio se sono o no continuazione degli anteriori, mi ha indotto a separare col segno || la fine di ogni linea e il principio della seguente. La tonalità sembra essere in principio quella di *fa* sostenuto *minore* e nell'ultima riga *re maggiore.*

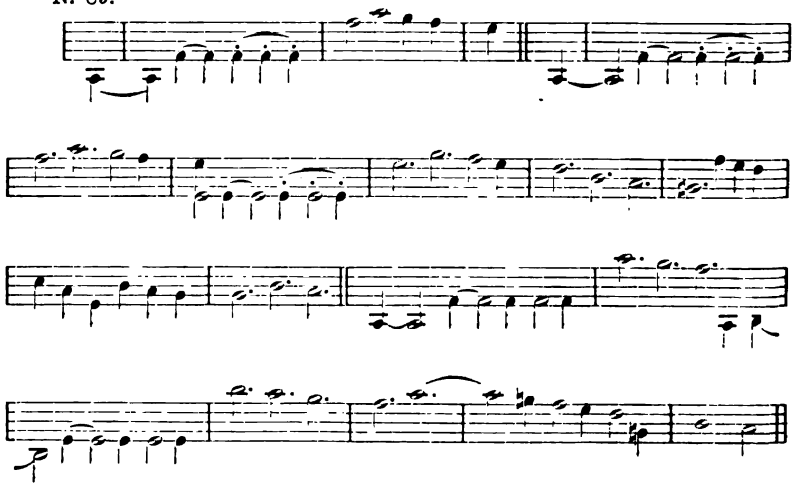
N. 88.

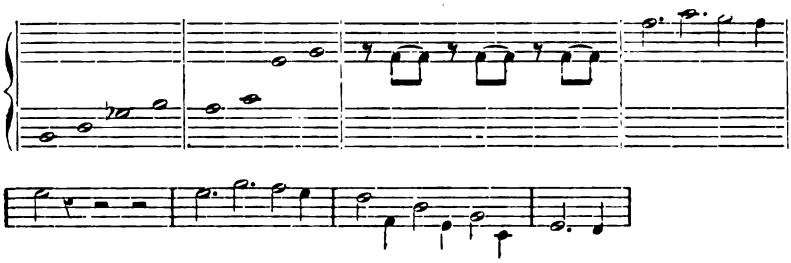




Lo stesso procedimento che seguì con l'idea generatrice della *Canzona*, lo usa qui studiando in ogni genere di combinazioni quantitative le battute 2ª, 3ª e 4ª dell'ultima riga dello studio anteriore. Il tono sembra già essere *re bemolle*.

N. 89.

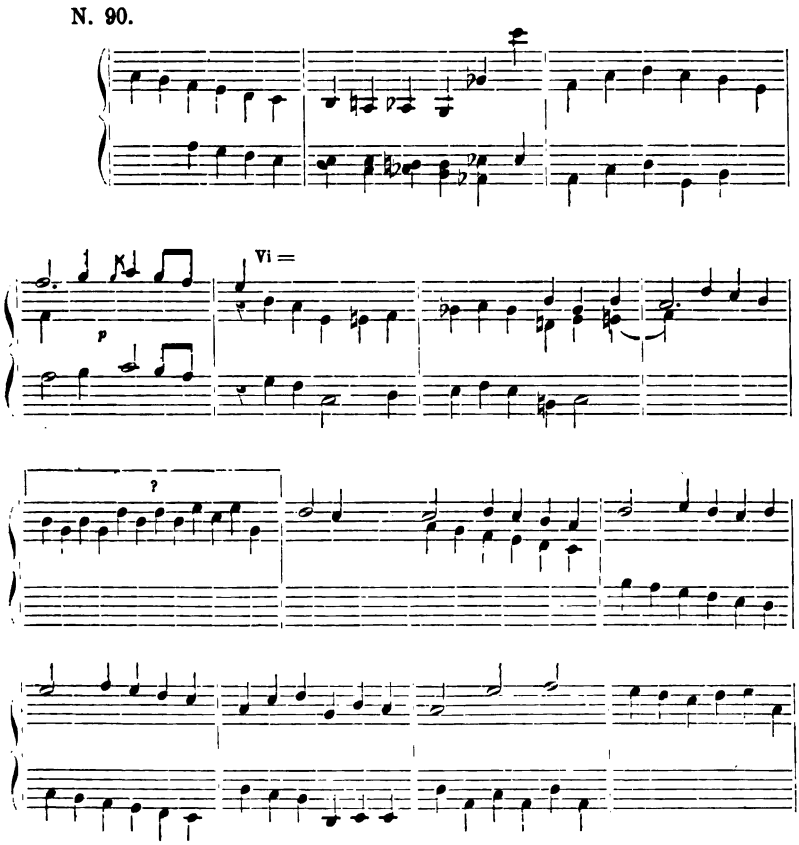


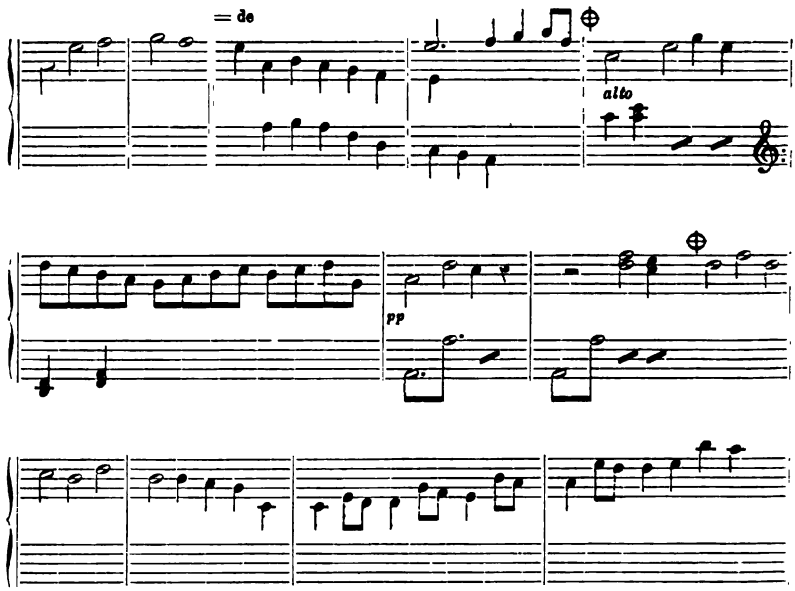


Come si vede, due soli punti appariscono chiaramente stabiliti: l'affezione al tema e il concepirlo sempre preceduto da una breve introduzione o preparazione.

La pagina 60 offre un nuovo studio più esteso con le sue varie continuazioni controsegnate con il *Vide* e il segno che si rapporta al finale.

N. 90.

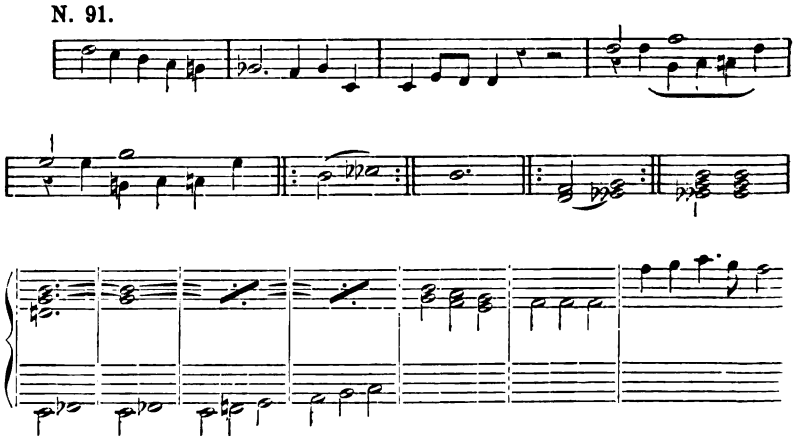




In esso sono da notarsi l'alterazione che subisce l'introduzione e le differenti continuazioni melodiche, delle quali sembra che alla fine rimane solamente l'idea anteriore.

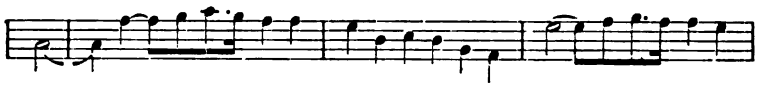
Seguono i tentativi nella pagina seguente (61)

N. 91.



continuazione probabilmente dello studio anteriore, e alcune righe più sotto, l'appunto

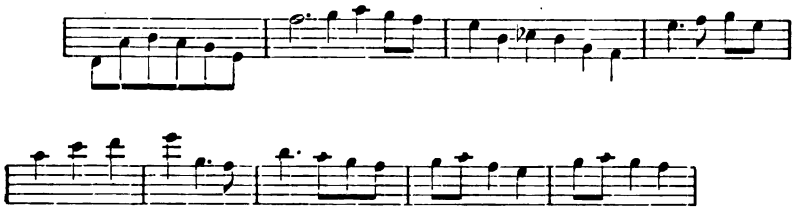
N. 92.



pare che condensi l'unica cosa definitiva che è rimasta di tutti i lavori anteriori.

Trovato il complemento per il motivo dell'*Andante* nella pag. 62, dimentica per un momento ogni idea della *Cavatina*, ma appena terminata quella composizione, torna a insistere sul tema abbandonato, nella pag. 68,

N. 93.

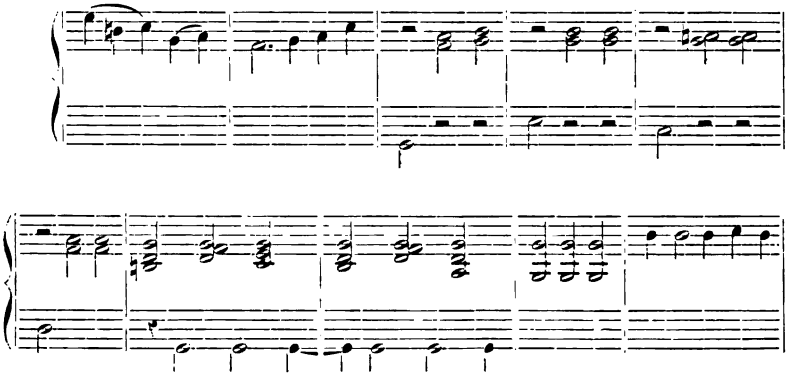


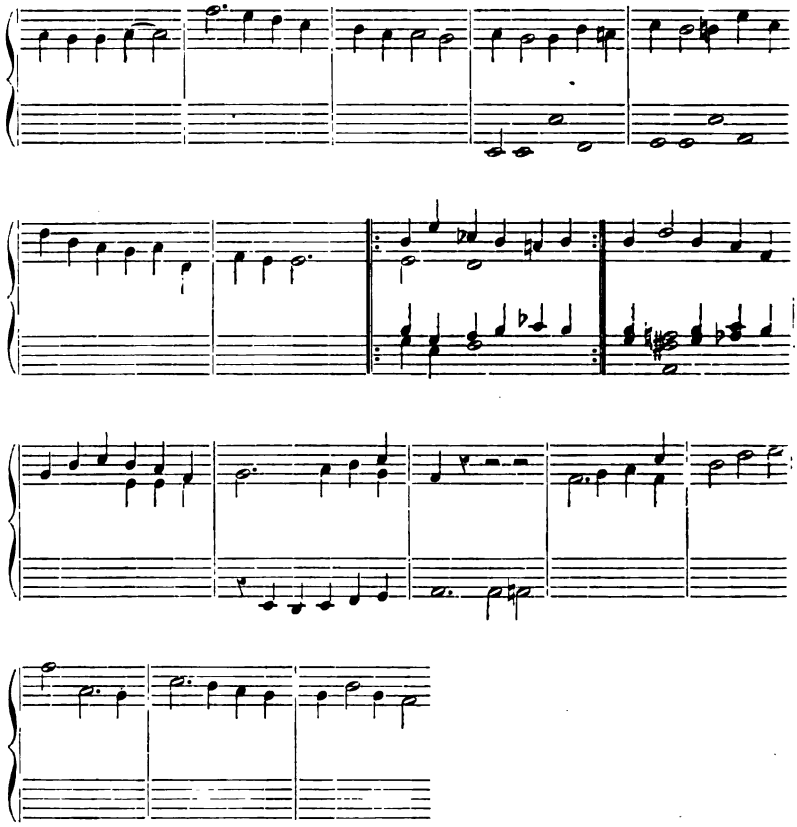
ancora in *re bemolle*, e dove le prime battute della *Cavatina* si trovano già più vicine alla sua forma definitiva.

La pag. 70 è completamente occupata da questa bella melodia, nel finale della quale compare il tema progressivamente modificato.

È degno di nota che è la prima volta che risulta scritto in *mi bemolle*, e che, come nel progetto anteriore (num. 88), è preceduto da periodi ad esso estranei.

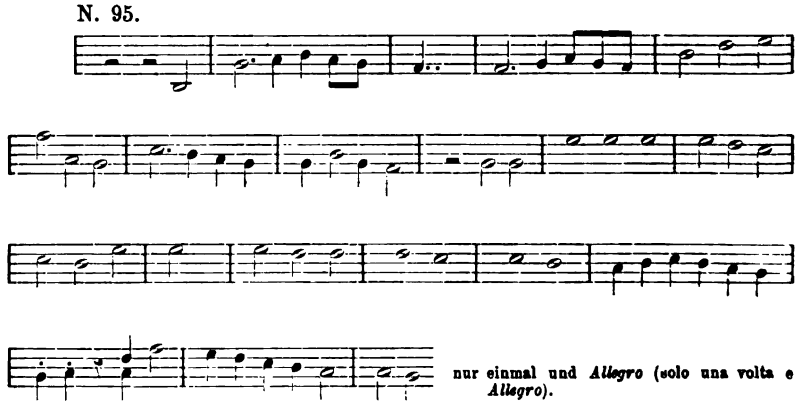
N. 94.





In seguito, alla pagina seguente (71) lo continua così

N. 95.

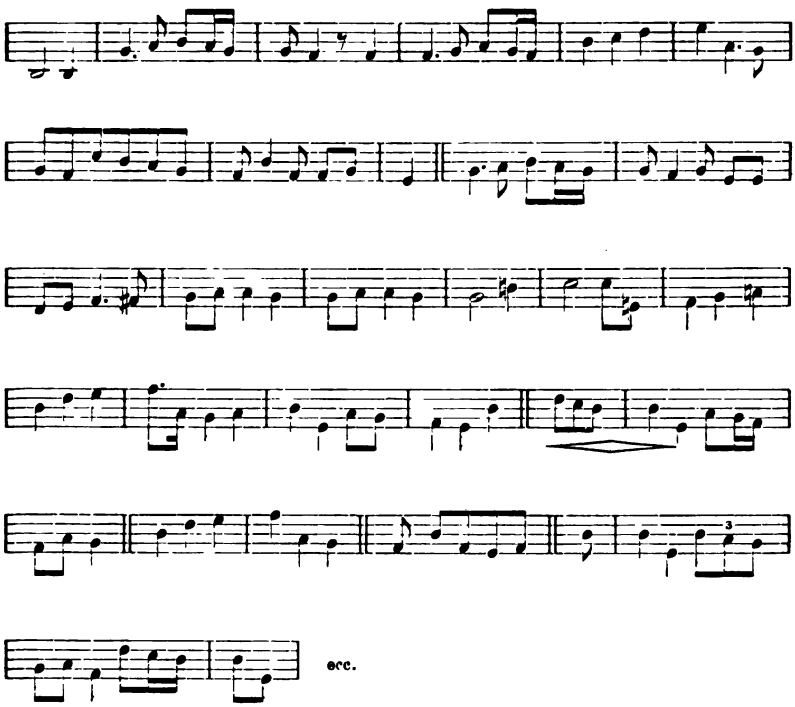


nur einmal und *Allegro* (solo una volta e *Allegro*).

A questo punto pare che abbandoni questo quaderno, e seguita i suoi lavori in uno di quelli studiati da Nottebohm nell'articolo « Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826 » (1), studi certamente posteriori a quelli già inseriti per la maggior depurazione della linea melodica.

Dato il sistema di scrittura di Beethoven e il modo di esporre le note, pieno di confusioni, non c'è nulla di strano che nella traduzione di Nottebohm, le note abbiano bisogno di aumentare o abbassare un grado, per interpretare rettamente il pensiero del compositore. Ecco i principali appunti inseriti da Nottebohm.

N. 96.

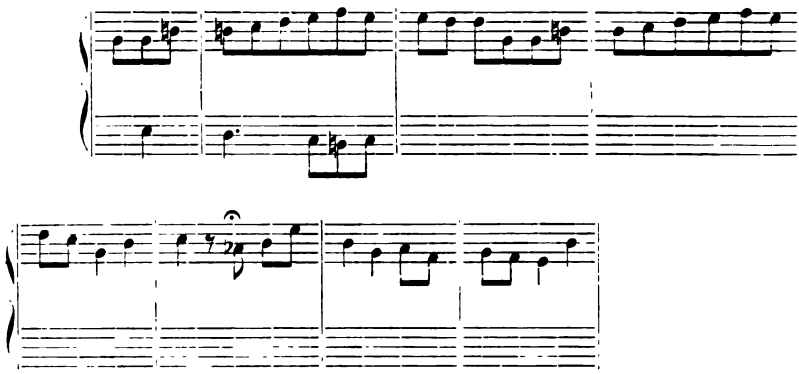


Si può anche aggiungere ad essi quest'altro che si trova alla pagina 74 del quaderno.

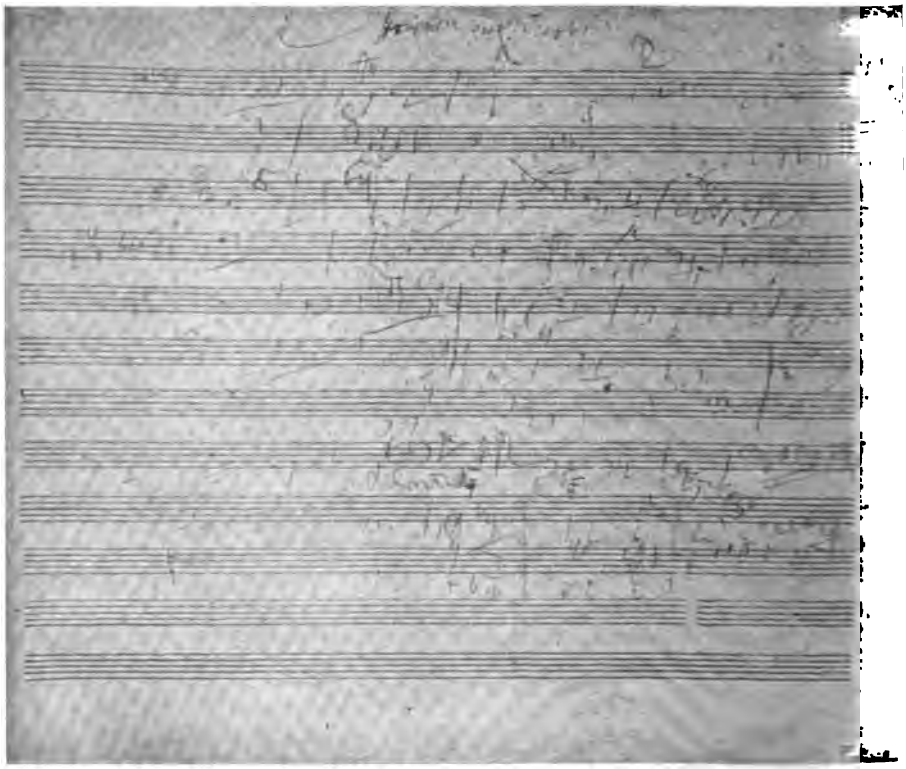
---

(1) *Zweite Beethoveniana* I, pag. 1.

N. 97.



La composizione della *Cavatina* per l'unione di questi elementi così sparsi occupa la pag. 75.



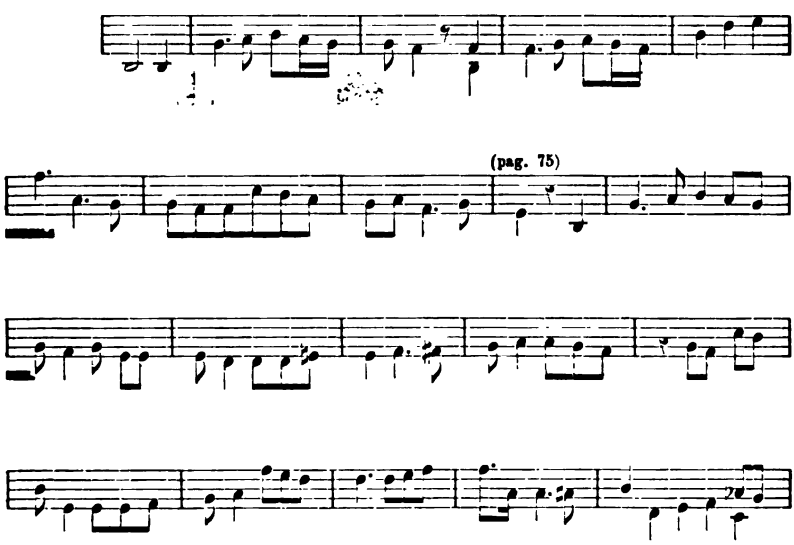
Cliché Dalton Kaulak, Madrid.

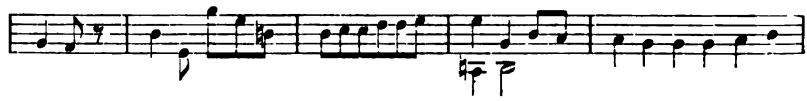
La gran confusione delle nove prime battute lo fece tornare a scriverli, numerati, nella pagina anteriore. Il finale si trova alcune pagine più avanti, alla 78ª.

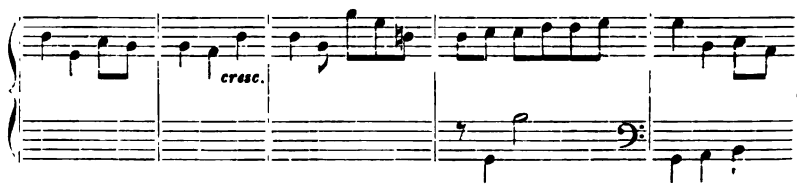
La fotografia della pagina principale dimostrerà, senza dubbio, più che tutte le descrizioni che si potessero fare. Il suo titolo « Cavatina », scritto a lapis, come tutta quanta essa, la rettificazione « Arietta quasi Cavatina », a inchiostro, solo utilizzata per questo titolo e per indicare due o tre note del basso nelle righe 8ª e 10ª, l'intervento del secondo violino nella terza battuta (soppresso nello schiarimento della pag. 74), le molteplici numerazioni e correzioni, rivelatrici dell'insaziabile desiderio di migliorarla e perfezionarla, tutto in fine, fa di quella pagina un documento storico di innegabile valore.

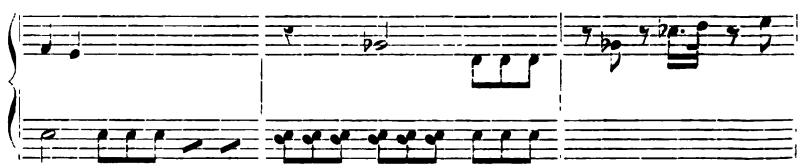
In essa, partendo dalle 9 prime battute messe in chiaro nella pagina anteriore, seguendo la numerazione 1, 2, 3 (questo modificato nel pentagramma inferiore) della prima riga, 4 del finale del secondo, e 5 e le seguenti del terzo, e completandola con quanto è scritto nella pag. 78 (dove c'è pure il finale raschiato che si inserisce dopo dell'accordo finale) non è difficile ricostrurre il seguente bozzetto di una così ammirabile creazione.

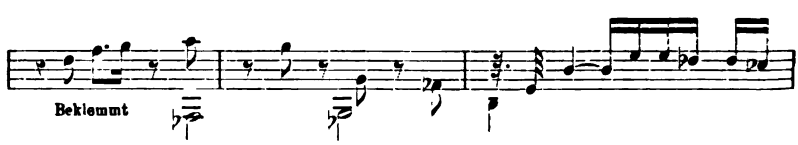
N. 98. *Cavatina, Arietta quasi Cavatina* (pag. 74).

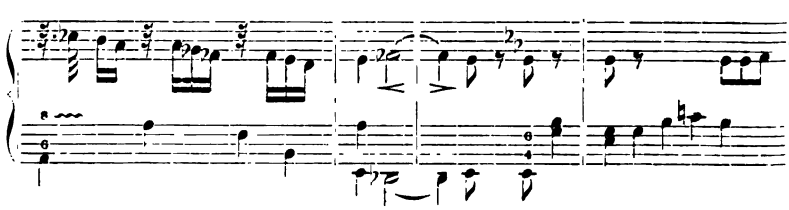




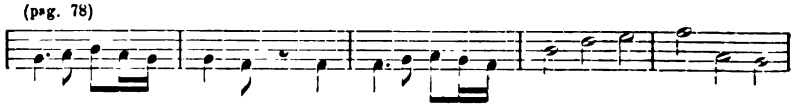


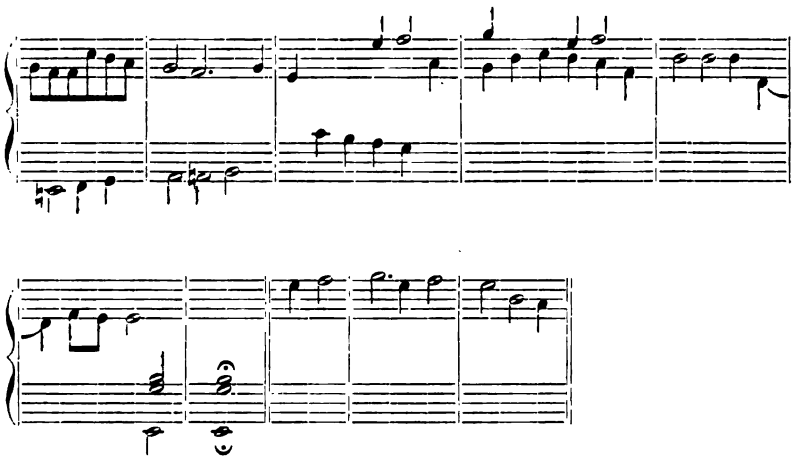






(pag. 78)





Ma non è ancor questa la versione definitiva. Dalla precedente copia, a quella scritta nel quartetto, c'è un aumento considerevole, ma le idee fondamentali della melodia si trovano già qui completamente definite; la loro costituzione, il loro contorno hanno già acquistato nello spirito del Beethoven vita propria, anima definita.

[*f*) *Finale. Allegro*].

Questo quartetto nella sua prima versione — quella inviata al principe Nicola Galitzin — aveva come tempo finale la « Gran fuga » pubblicata dopo come opera 133. Non arrivò a incidersi così, e nella prima edizione che pubblicò Artaria nel 1857, dopo la morte di Beethoven, figurò già con il finale che ha adesso.

I dati e gli antecedenti della fuga che sono nel quaderno saranno menzionati nell'articolo seguente.

Per quanto concerne il finale attuale, esso fu composto nel novembre 1826, ed è evidente che, terminato questo quaderno più d'un anno prima, nulla esso contiene che a quello non si riferisca.

Nottebohm nell'esaminare le tre composizioni che si disputarono la gloria di essere l'ultima ispirazione di Beethoven: un pezzo per piano pubblicato nel gennaio 1840 da Schlesinger a Berlino, col titolo di *Dernière pensée musicale*, questo tempo del quartetto in *si*

bemolle, e un altro pezzo per piano a 2 o 4 mani, pubblicato da Diabelli nel medesimo anno 1840 col titolo di *Lezter musikalischer Gedanke* (ultimo pensiero musicale) di Beethoven secondo una composizione per quintetto, dopo aver affermato risolutamente che la prima fu scritta nel 1818, e le due ultime nel novembre del 1826, queste dovendosi perciò considerare come le ultime ispirazioni uscite dalla sua penna, si decide, infine, ad attribuire questo onore alla pubblicazione di Diabelli (1) contro l'affermazione di Schindler, che il tempo finale di questo quartetto fu senza dubbio l'ultima opera di Beethoven (2). La risoluzione di sostituire la fuga con un altro finale pare che risalga al principio dell'anno 1826. Nottebohm segnala un progetto di finale per questo quartetto appartenente all'estate del 1826 e completamente differente da quello composto dopo (3).

(Continua).

CECILIO DE RODA.

---

(1) NOTTEBOHM, *Beethoveniana* XXI. Beethoven's letzte Composition, pag. 79.
(2) MOSCHELES, *The life of Beethoven*, II, pag. 169.
(3) *Zweite Beethoveniana*, Der erste Entwurf zum Finale des Quartetts, *op. 130*, pag. 524.

Errata-corrige: Pag. 64 (anno XII, fasc. 1°), riga 27, in luogo di « in *Fa* », si legga « in *mi*♭ ».

Claudio Mérulo e Ottavio Farnese.

Io penso a Correggio, la graziosa cittadina che s'attraversa andando da Reggio dell'Emilia a Carpi, penso a Correggio come a un luogo caro alle Muse, come a un ritiro quieto e ridente da esse prescelto per compensarsi di quando in quando dei faticosi trionfi riportati nel '500 a Firenze, a Roma, a Ferrara e a Venezia; e immagino che le tre maggiori delle divine sorelle non abbiano potuto restare in quel luogo di riposo, senza lasciarvi qualche splendido segno del loro passaggio. Ivi infatti Veronica Gambara, la culta ed austera gentildonna, signora di quella terra, trovò le rime più dolci e forbite per cantar la morte del suo Giberto; ivi Antonio Allegri, celeberrimo fra i pittori del nostro Rinascimento artistico, ebbe i natali; ivi finalmente nacque Claudio Mérulo, che fu uno de' primi e dei più illustri compositori di quella scuola che staccò e rese indipendente la musica vocale dalla strumentale, la melodia dell'*aria* per *una voce sola* dal contrappunto, formando quello *stile rappresentativo* da cui doveva poi derivare il melodramma.

Claudio Mérulo, « *perito assai nelle lettere, provatosi con suc-* « *cesso nella costruzione degli organi, editore di musica, esecutore* « *di gran fama e compositor valentissimo, è bell'esempio di quella* « *italiana versatilità dell'ingegno che tanto brillò negli uomini uni-* « *versali del 500* » (1). Egli « *fu capo della schiera di valorosi*

(1) A. Bonaventura, *Claudio Merulo da Correggio.* Numero unico. Parma, 1904. Battei.

« che lo avevano preceduto e che vivevano ad esso contemporanei: « egli condusse l'arte, per ciò che spetta agli stromenti da tasto, « a un tal punto di relativa perfezione, dal solo Frescobaldi poco « appresso raggiunta, se non superata..... e fu proclamato e rico- « nosciuto principe degli organisti dallo Zarlino, dal Galilei, dagli « scrittori e da' poeti che ne celebrarono le lodi in vita e in « morte » (1).

La sua biografia fu tessuta con grande cura e coscienza da Angelo Catelani, cosicchè si sa che Claudio nacque l'otto di aprile del 1533; che, oltrepassato appena il quarto lustro, abbandonò Correggio per recarsi a Brescia, dove era stato nominato organista del Duomo; che verso il 1557, essendosi reso vacante, dopo la morte di Girolamo Parabosco, il posto d'organista in S. Marco a Venezia, fu scelto ad occuparlo; si sa che nella capitale della Serenissima Repubblica rimase per più di 27 anni, passati i quali, nel 1584, abbandonò il suo posto, e fu subito sostituito da Giovanni Gabrieli. Ma giunti a questo punto le notizie sicure e documentate s'interrompono, e ci si presenta una larga lacuna.

Dove andò dopo la sua partenza da Venezia? Il Catelani non sa dirlo con sicurezza: egli asserisce che l'ultima mèta della carriera artistica del Mérulo fu Parma, dove morì il 4 maggio del 1604, ma dubita assai che il celebre organista sia passato direttamente dal servizio della Repubblica a quello dei Farnesi, giacchè nel *Libro dei provvigionati* della Corte di Parma il suo nome non compare che nei ruoli dell'anno 1591. Dove fu pertanto durante questi sette anni? Ecco il problema da risolvere; ecco il punto oscuro che io mi propongo d'illuminare.

Il nostro biografo suppone che, fino al 1586, il Mérulo possa essere stato a Mantova allo stipendio dei Gonzaga, e che di qui sia poi passato al servizio di Ottavio Farnese; ma non osa affermarlo, perchè i documenti su cui fonda la sua congettura sono mal sicuri, anzi, quasi privi di valore: *« So di aver letto che il nuovo « uffizio di lui in Parma ebbe cominciamento nel maggio del 1586:*

---

(1) A. Catelani, *Memorie della vita e delle opere di Claudio Merulo*, pagine 14 e 15.

« *non rammento dove, e rimprovero me stesso di non averne fatta* « *l'annotazione. Inclino tanto più per questa data, avendo trovato* « *a pag. 134 dei Dialoghi tre della poesia scenica di Fra Alberto* « *Draghi carmelitano, stampati in Brescia nel 1624, quanto segue:* « *Claudio da Correggio fu musico suonatore a giorni nostri singo-* « *larissimo sempre memorevole et visse e morì onestissimo, favorito* « *da' Sereniss. di Mantoa glorios. e magnificentissimi Mecenati de'* « *virtuosi* ».

Nel *Numero Unico* che, per ricordare il terzo anniversario della morte del musicista correggese, si pubblicò lo scorso anno a Parma, il sacerdote D. Nestore Pelicelli, non tenendo in nessun conto l'asserzione del Catelani che C. M. sia andato a Parma nell'86, si domanda: « *Se maestro di Cappella del Duca di Parma era ancora* « *nel 1589 l'olandese Giovanni Turnhout e se solo al primo d'ot-* « *tobre del 1591 lo si trova allo stipendio della Corte Farnese,* « *ove fu pertanto in questi cinque anni?* ».

Cinque anni? domando io alla mia volta. Sette e non cinque, giacchè le due date da considerarsi sono quella della partenza da Venezia (1584) e quella dell'anno in cui per la prima volta si fa menzione del Mérulo nei ruoli farnesiani. In quanto al Turnhout, non c'entra affatto, e mi pare erroneo il credere che il nostro Claudio lo abbia sostituito, poichè l'uno era maestro di cappella del Duca, e l'altro fu organista della Chiesa della Steccata. Ma sentiamo come il Pelicelli risponde alla propria domanda. Egli, seguendo le orme del Catelani, pensa che C. M. sia passato da Venezia a Mantova, e, parlando delle relazioni che corsero tra il musicista e i Gonzaga, dice: « *Si conoscono soltanto due lettere di Claudio, una delle quali* « *da Venezia in data quattro gennaio 1566 e l'altra del primo* « *novembre dello stesso anno, nelle quali unicamente si parla di* « *carta da musica, la quale doveva servire per le composizioni di* « *Guglielmo Gonzaga, buon compositore di madrigali; tuttavia si* « *rende abbastanza certo il fatto, senz'essere allo stipendio, di sua* « *dimora temporanea appresso il Principe musicista, quale amico,* « *o cavaliere* ».

Dunque il Mérulo sarebbe rimasto a Mantova qualche anno senza lasciarvi, nonchè la prova, neppure un segno, un indizio qualsiasi della sua permanenza? A me pare impossibile. Mi sembra inoltre

che la condizione di amico o di cavaliere *sensa stipendio*, condizione che, secondo il Pelicelli, dovette durare dai cinque ai sette anni, non fosse la più invidiabile per un uomo più che cinquantenne, oramai famoso, e per giunta non molto fornito di beni di fortuna, com'è provato dai prestiti e dai piccoli aumenti di paga che a Venezia gli erano stati concessi fino ad arrivare all'annuo stipendio, per verità non troppo lauto, di 120 ducati da lire 6,4 per ducato. Il rinunciare a uno stipendio sia pur modesto per assumere un impiego puramente onorifico, non era cosa conveniente per il nostro organista; il cui contegno potrebbe essere giustificato solo nel caso che si ammettesse che fosse stato licenziato. Ma ciò non risulta da nessun documento; sarebbe perciò ingiusto l'insistere in questa supposizione, tanto più che oltre l'eccezionale valentia del musicista, sono note la bontà del suo animo e la dolcezza del suo carattere.

Dopo ciò, se consideriamo che a Venezia gli erano pagati negli ultimi tempi 120 ducati l'anno, mentre lo stipendio assegnatogli poi dal Duca di Parma fu di scudi 225 d'oro da lire 8 per ogni scudo, dovremo concludere, con ogni probabilità di coglier nel segno, che l'organista piantò in asso S. Marco e il suo organo, sedotto dall'invito e dalla generosa offerta di Ottavio Farnese; invito e offerta che forse erano attesi da lungo tempo, giacchè fin dalla sua giovinezza Claudio aveva vagheggiato il bel sogno d'ottenere un posto onorevole e lucroso nella città che un suo illustre concittadino aveva arricchita di tanti artistici tesori, nella città che distava solo poche miglia da Correggio. Al Duca Ottavio infatti fin dal 1566 egli aveva dedicato il « *Primo libro de' Madrigali a cinque voci* » che era « *la prima creatura, ch'ancor mai* avesse *prodotto nel pubblico* « *theatro del mondo* »; e nella lettera dedicatoria l'autore ricordava « *la magnanima..... bontà con più argomenti d'amore più volte di-* « *mostratagli* » dal Duca, al quale « era *obligata la vita, et la pro-* « *fession* sua ».

Ma un'altra lettera assai più importante, da me trovata nel R. Archivio di Parma, dimostra in modo indiscutibile che il Mérulo fin dal 1586 era a Parma, al servizio del Farnese; cioè cinque anni prima che il suo illustre nome apparisse citato nel *Libro dei provvigionati*.

È una lettera di ringraziamento e di condoglianza: di ringrazia-

mento per essere stato riconfermato dal Duca Alessandro nel suo posto d'organista; di condoglianza per la morte del Duca Ottavio, avvenuta il 17 settembre 1586.

Ecco qua l'interessante documento:

Al Ser^mo mio Sig^r et Padron Col^mo
Il Sig^r Duca di Parma, et Piacenza etc.

Ser^mo Sig^r Duca, mio Sig^r et Padrone benig^mo

Non potendo di p[*rese*]nte ricevere, per chi si sia fortunato accidente ben toccante la satisfatione mia, maggior consolatione di q^lla, che ho sentita per la nova dattami dal Ser^mo Sr Principe, di che V. A. si sia degnata confirmarmi suo humiliss^o ser^re poichè la divotione mia antica verso questa Casa Ser^ma se ben conosciuta di poco tempo, viene a ricevere con questa gratia il merito, che se le deve, di poterla esercitare effettualmente sin' alla morte, onde vengo a baciarne all'A. V. Ser^ma humiliss^te le mani; supplicandola reverentem^te a credere che a' dì miei, non mi pregiai di cosa più, che quando fui riputato degno dal Ser^mo S. Duca di felice memoria, di venir a questo ser[*vi*]tio et hora, che ho havuto in gratia d'esserci confirmato da lei, et come q^sti rispetti hanno a suo tempo suscitato in me qualche raggionevole spirito d'ambitione rispetto all'honore, che me n'è risultato, perciò presso al Mondo, quando da tanti alti Principi io sia stato favorito di questa sorte, così non posso, se non dolermi, che non corrisponda il Talento, che Dio benedetto si è degnato concedermi, et che alla gratia non resti il merito uguale. Della perdita del Ser^mo Sr Duca, che viva in gloria, io non ho fatto uff^o di condoglianza con V. A. per humiltà, per il qual rispetto stesso non dico anco di p[*rese*]nte a V. A. altro se non che di iattura tanto universale, et particolare a me, per haver' io disquistato un Sig^re et benefattore liberaliss^o ne ho sentito et sento q^lla pena, che qual si sia altri bene interessato; et a V. A. Ser^ma faccio humilmente riverenza, raccomandandomele in gratia, et pregandole da N. S. Dio il compimento de' suoi alti desiderii.

Di Parma a' 20 Decembre 1586.

Di V. A. Ser^ma

Devotiss^o ser^re

(1)

(1) Regio Archivio di Parma. Lettere di musicisti.

Questa lettera distrugge in modo definitivo l'ipotesi del Pelicelli; e benchè quella del Catelani rimanga ancora sostenibile (anzi sembri acquistare autorità dal fatto che il Mérulo afferma che la sua servitù verso la Casa Farnese nell'86 era *conosciuta da poco tempo*) non è tuttavia soddisfacente. Quel *poco tempo* non deve esser preso alla lettera ed ha un valore molto relativo: chi era rimasto per quasi ventotto anni agli stipendi di Venezia aveva ben diritto di giudicare abbastanza breve un servizio durato tutt'al più un paio d'anni! (Dico un paio d'anni perchè è improbabile che il Duca Ottavio abbia chiamato a sè l'illustre musicista proprio alla vigilia della sua morte, la quale, si noti bene, fu preceduta da una lunga malattia). Si badi inoltre che nella lettera succitata il periodo di tempo durante il quale Claudio dimorò presso il Duca è detto breve per far meglio risaltare l'antica sua devozione verso i Farnesi, che, come ho detto, doveva risalire almeno a vent'anni prima.

Se a tutto ciò aggiungiamo che a Mantova il Mérulo non lasciò veruna traccia del suo soggiorno; che frate Alberto Draghi ne' suoi *Dialoghi* non dice affatto che Claudio sia mai stato agli stipendi di Guglielmo Gonzaga, ma soltanto che fu « *favorito da' Sereniss.* « *di Mantova glorios. e magnificentiss. Mecenati de' virtuosi* »; che lo stipendio di Parma fu maggiore del doppio di quello di Venezia, e se riflettiamo che tale trattamento di favore non si concede di solito ad uno che sia stato cacciato dal suo posto, si dovrà concludere, che il Mérulo, sedotto dall'offerta del Duca Ottavio, abbia abbandonato volontariamente la città regina dell'Adriatico nel novembre del 1584 (1) per recarsi a Parma.

Tutt'al più si potrà concedere che durante il viaggio si sia fermato a Mantova per qualche tempo, forse fino al principio dell'anno seguente, forse per accondiscendere al desiderio del Duca Guglielmo, il quale, essendo egli pure compositore di madrigali, doveva tenere in grande concetto l'illustre Maestro, e doveva credere che il trattenerlo alcun tempo a Mantova tornasse a lode del Mecenate e ad ornamento della sua Corte.

ARNALDO BARILLI.

---

(1) Il Caffi asserisce che G. Gabrieli successe al Merulo il 7 novembre 1584 (CATELANI, op. cit., pag. 22).

Arte contemporanea

JUSQU'À QUEL POINT LA MUSIQUE SE SUFFIT-ELLE, ISOLÉE DU DRAME?

Dans une étude précédente (1), je m'étais demandé si le principal intérêt d'une partition, à quelque genre qu'elle appartienne, se trouve en la musique même, en la perfection extérieure du tissu sonore, — ou bien en sa destination spéciale, exclusive, en l'adaptation heureuse de ce tissu au poême, au drame, à la danse, — même au cadre de la sonate, et de la symphonie... Car j'admets qu'une symphonie n'est pas seulement un entrelacs ingénieux de sonorités et qu'elle est expressive, ou significative, plus ou moins.

La question ainsi posée s'étend donc à toute espèce musicale; elle vise aussi bien le scherzo de la symphonie Beethovenienne en *la*, sans titre ni programme, que le ballet de *Dardanus*, par exemple, ou le trio des masques de *Don Juan*. Or la réponse n'est pas exclusive, et l'un et l'autre point de vue se peut justifier. Depuis longtemps, l'accord ne s'est-il pas fait entre les partisans du motif expressif et ceux de l'« arabesque »? Tout connaisseur sait apprécier simultanément, dans une œuvre, la valeur de l'adaptation liturgique, scénique ou chorégraphique, et le *dessin* des mélodies, ou des parties, le *coloris* de l'instrumentation. Tout est plus ou moins, dans la musique, « arabesque », mais arabesque suggestive en même temps que séduisante; c'est la proportion seule qui varie. Notre but est justement de dégager le lien secret qui rattache, dans un morceau, la fonction de décor à celle d'expression passionnelle, ou, si l'on aime mieux, la beauté pure au simple *caractère*.

(1) 3ème fascic. de l'année 1904.

Déjà, dans mon dernier article, j'avais déblayé le terrain. Me fondant d'abord sur l'expression mal définie, souvent ambiguë, d'un langage qui n'offre aucun sens en particulier parce qu'il les offre tous à la fois, j'attribuai le rôle principal au dessin, coloré ou non par l'orchestre... Toute œuvre musicale se présentait à mes yeux, pour ainsi dire, comme une suite logique et même suggestive, mais ne révélant à l'esprit qu'une logique abstraite, sans application fixe, et ne suggérant que des idées générales, des « tendances » de sentiment; — non, peut-être, l'équivalent d'un rinceau, d'une frise aux motifs géométriques, mais celui d'une inscription idéographique en style vague, sorte de transition entre l'hiéroglyphe primitif et le signe conventionnel.

Mais si le langage sonore reste en lui-même imprécis, d'expression flottante, il s'adapte et s'accommode à merveille au geste précis, à la parole claire, à toutes les contingences de la scène. Ce double caractère apparaît nettement dans l'*opéra* moderne, où la précision relative du récit, du motif chanté, s'entoure d'une atmosphère flottante d'orchestre. Vous vous rappelez que je comparai ce type sonore au type plastique de la *cathédrale*; là aussi des lignes géométriques, à sens indéfinissable, accompagnent l'iconographie textuelle des porches, des chapiteaux, des verrières et des retables. La cathédrale est une Bible en même temps qu'un édifice... Il en est de même du drame lyrique: ce dernier se recommande à la fois par sa signification — et par sa structure; l'une et l'autre se fondent et s'harmonisent dans l'œuvre bien faite; et comme les ogives, les trèfles et les roses sont un cadre admirablement — mais non forcément — approprié aux figures de Saints et de Vierges, aux scènes de la Nativité ou de la Passion — les traits ascendants, descendants, les arpèges, les pédales, les progressions harmoniques, les points d'orgue et toutes les formes de l'accompagnement instrumental s'adaptent, sans s'asservir, à la représentation de la Saint-Barthélemy, de la légende de Faust ou de Don Juan, ou de l'histoire de Jeanne d'Arc. Plastique ou sonore, l'orchestration peut se modeler sur les contingences; elle conserve toujours sa vie propre, et l'indépendance de sa sève: tel le lierre, qui tapissant un mur ou habillant le tronc d'un arbre, ne change point pour cela la forme ou la couleur de ses feuilles, ni ses habitudes de végétation. C'est ainsi que le style ogival,

avec ses voûtes à nervures diagonales, ses pignons, ses balustrades ajourées, ses fleurons, ses piles et ses colonnettes, s'adapte avec autant de bonheur (sauf quelques modifications de détail), à la destination civile, et même militaire, qu'à la liturgique. Les mêmes éléments d'architecture se retrouvent dans la cathédrale de Rouen, et dans son Palais de Justice. On peut citer, entre bien d'autres exemples, celui du réfectoire de Saint Martin des Champs: conçu comme une nef d'église, il sert aujourd'hui, sans choquer aucun œil d'artiste, de bibliothèque aux Arts-et-Métiers.

N'en est-il pas sensiblement de même en musique, où le style classique d'un Mozart se retrouve, avec autant de convenance que d'agrément, dans ses pièces de concert — et dans ses opéras ? C'est ainsi que nous fûmes portés, tout d'abord, à prêter le rôle essentiel à la *forme pure*. Mais il faut s'entendre: « forme pure », dans notre bouche, ne veut pas dire « forme exclusivement décorative »; l'harmonie, même la symétrie de contour se concilie parfaitement avec l'expression la plus claire possible d'un sentiment, et l'adaptation, souvent, la plus stricte. N'en avons-nous pas la preuve *vivante* dans la Nature, où, justement, les fonctions fondamentales de la nutrition, de la respiration, de la perpétuation, chez les plantes, et celle de la locomotion chez les animaux, entraînent les dispositions extérieures les plus régulières, les partis de forme extérieure les plus harmonieux ? Et c'est si vrai, que, pour voir un appareil de perpétuation dans la fleur, un mécanisme aviateur dans l'hirondelle, ou le papillon, il faut un effort d'esprit: la beauté masque le travail, et la perfection de l'ensemble noie, comme dans une gloire, l'ingénieuse adaptation du détail.

Cette adaptation à des fonctions bien déterminées, à des contingences nécessaires, elle peut être aussi dégagée dans l'*œuvre d'art*, où le génie du maître a su l'envelopper de cette atmosphère irrésistible qu'est le charme artistique, ici splendeur ou grâce musicale. Et nous voici, maintenant, conduits, tout naturellement, au second point de vue : le point de vue *spécifique*, ou de l'adaptation, de la *destination*, si vous préférez.

Au domaine des formes naturelles et vivantes, la beauté n'est jamais quelconque, et de fantaisie, et cela par ce fait, qu'elle n'est pas expresse: ce n'est point la beauté pour la beauté: c'est la beauté

par la vie, et pour la vie. Le beau n'est point, là, théorème, il est simplement « corollaire ». Ainsi les variantes si nombreuses d'un thème plastique, tel celui d'une coquille de buccin, sont évidemment commandées par des circonstances vitales, physiologiques; on ne croit plus aux *jeux de la Nature*. La Nature, en effet, on peut s'en convaincre en l'observant de près, ne *joue pas*; elle travaille... Il est vrai que son labeur n'est guère apparent; il ne s'affiche pas, ne sent pas l'effort; il s'accomplit lentement, insensiblement, *joliment*, avec patience et sérénité. Sans que la préoccupation en paraisse au dehors, toutes les phases de ce travail sont réglées; rien d'arbitraire, ni d'imprévu; le nouveau se relie toujours à l'ancien, soit par hérédité, soit par atavisme, et l'affinité des espèces morphologiques se traduit par le pouvoir que nous avons de les classer, méthodiquement. La classification n'est autre chose qu'une révélation de l'ordre existant au préalable dans l'univers.

Transportons-nous à présent sur le terrain des *arts*. N'y retrouve-t-on pas des lois analogues? Ce que nous croyons arbitraire et de propos délibéré, dans l'œuvre musicale ou plastique, n'est au fond qu'un produit de la nature inconsciente, une efflorescence des instincts profonds; ainsi le parti de varier un thème, intégralement, en accumulant peu à peu les détails, en le compliquant et l'ornant, par degrés, apparaît d'une façon frappante comme un écho du procédé courant de la Nature: il suffit, pour s'en convaincre, de mettre en parallèle les variations de l'andante du Septuor de Beethoven, ou celles de sa Sonate en *lá* ♭, ou celles, reliées symphoniquement, du final de l'*Héroïque*, avec une collection d'ammonites, ou telles autres coquilles, fossiles ou vivantes, graduées chronologiquement. La même expérience peut se faire avec les édifices de style roman, byzantin ou gothique. Et ce qui est vrai pour les phases, ou parties successives d'un même morceau, l'est aussi des œuvres qui se sont succédé dans le temps, et dont la *variété*, qui nous semble au premier abord toute artificielle et fortuite, est, en réalité, le résultat d'une *variation* s'exerçant d'une façon complexe, mais régulière, en fonction du temps et de l'espace. Si les partitions, comme les édifices, peuvent se classer aussi méthodiquement, suivant la double loi de complication croissante et d'unification progressive, c'est que le goût musical, et le génie qui synthétise les meilleurs éléments de ce goût,

sont des fonctions soumises, malgré leur supériorité, aux principes de l'évolution. Il y a des « familles naturelles » en Musique (et aussi en Architecture, en Céramique, en l'Art du Costume), absolument comme en Botanique. Soit le groupe des Ombellifères: en laissant de côté les caractères de structure trop techniques, il se distingue aisément du groupe des Crucifères, ou de celui des Labiées, par une certaine physionomie bien personnelle: ses fleurs petites et nombreuses, disposées géométriquement en *ombelle*, et dégageant un arôme spécial (l'odeur d'anis), ses feuilles minutieusement découpées, ses tiges souvent cannelées, forment un ensemble de traits qui le font reconnaître de l'œil le moins exercé. Dans ce groupe très-homogène, on distingue encore, plus ou moins aisément, des types différents: c'est l'angélique, la berce, la ciguë vénéneuse, le persil alimentaire; et chacun de ces types ou « genres », à son tour, admet des espèces, et des variétés..... Même gradation en le répertoire musical, où l'école allemande moderne se manifeste assez nettement par la symétrie de contour, la pureté sévère du dessin, la richesse du coloris instrumental, et mille traits particuliers dont le détail peut être relevé, et opposé à celui de l'école italienne, ou de l'école française. A leur tour, ces types généraux se subdivisent en types plus particuliers, qu'on pourrait appeler « génériques », et présentant de moindres différences: c'est ainsi que le style de Mozart tranche sur le style de Händel (au moins dans ses œuvres les plus personnelles), et celui de Beethoven sur celui de Mozart. Il y a même ici des formes de transition: telle la première symphonie du maître de Bonn, où la formule mozartienne se décèle encore.....

***

C'est à ce point de vue « spécifique » que nous nous arrêtons, en définitive, car non seulement il n'exclut pas l'autre, l'*harmonique*, mais il le contient. En effet, la diversification des belles formes, en l'art comme en la vie, n'est qu'un cas particulier de la diversification des formes pures et simples: elles sont *belles*, par l'effet d'une sélection qui s'est exercée, à certaines époques, avec plus d'intensité; mais qu'est-ce autre chose, *la sélection*, qu'une adaptation accomplie dans des circonstances idéales? Il faut ici bien distinguer le *génie* de la pratique de l'art: la pratique artistique est ininterrom-

pue; le génie (je parle ici du génie *individuel*) est, au contraire, épisodique, même exceptionnel. Si l'on me demande comment ces deux termes peuvent se concilier, je dirai: le génie survient, par intervalles, et prend le travail artistique au point où il se trouve, pour le continuer en le perfectionnant, ou lui imprimer de nouvelles directions; mais la trame n'est jamais rompue. Mozart y met des fils de soie, Beethoven des fils d'or; le dessin commencé par l'un est poursuivi par l'autre, qui le complique et l'enrichit, lui fait même succéder de nouveaux thèmes; mais l'aspect général du tissu ne change pas sensiblement; ou, s'il se modifie, c'est par des transitions ménagées, pareilles à celles qui nous font passer, chez le même compositeur, d'une *manière* à une autre, et, dans le même morceau, de l'idée première aux idées secondes. *Ars, tamquam natura, non facit saltus.*

Qu'en résulte-t-il pour notre thèse? C'est que toute œuvre musicale étant un produit d'évolution, et pouvant se rapporter constamment à une *école*, c'est-à-dire à un groupe artistique à procédés distincts, il serait absurde autant que stérile de la juger, cette œuvre, isolément, exclusivement en soi, comme si elle était seule au monde et sortait, toute armée, du cerveau du compositeur, comme Minerve de la tête de Jupiter..... J'avais cité, naguère, le *kaléidoscope*: c'est un ingénieux jouet d'enfant, en forme de lunette, où l'on provoque par des secousses successives les combinaisons symétriques les plus variées de fragments de verre en couleur; les polygones étoilés que réalise un jeu de glaces intérieur, offrent bien un air de famille, un lien de symétrie, tout géométrique, mais leur ordre de succession est purement fortuit; aucune de ces figures ne s'enchaîne nécessairement à une autre. Or c'est l'image d'une harmonie, d'une beauté vue, contemplée pour elle même, abstraitement, tout l'inverse d'une œuvre d'art, — tout l'inverse, aussi, d'une suite historique et nationale d'œuvres d'art. La musique, il est vrai, se compose d'une succession de formes quasi géométriques, mais qui s'enchaînent l'une à l'autre par un lien qu'on veut logique; et, trait curieux, bien que ce soit un langage vague, indéfinissable, ce lien serre les parties avec autant de force que dans la syntaxe du langage précis, formulant des idées concrètes. A la rigueur, on pourrait trouver l'équivalent du kaléidoscope en une suite d'accords; mais si

cette suite est quelconque, et n'est pas déterminée par une *phrase* sonore, une mélodie, il n'y a point d'œuvre d'art; cela ne compte que comme exercice.

On mesure bien, à cette expérience, le vide et le néant de l'harmonie toute pure, de l'*eurythmie*, ou perfection de formes contemplée, aimée pour elle-même, et sans orientation définie, disons le mot: sans *adaptation*. Prenez la sonate, ou la symphonie de Beethoven la plus abstraite, la plus idéale, et qui plus que tout autre, échappe à l'interprétation littéraire: c'est une abstraction, sans doute, mais une abstraction *dirigée*; son but est idéal au plus haut degré, mais il y a un but, absolûment comme il y a une origine; chacune de ses parties, à laquelle on peut assigner un point de départ, tend vers un ensemble, sorte d'individu musical, et s'adapte à des fonctions psychiques encore voilées, mais pas impénétrables, peut-être, à l'analyse patiente et sagace. Le fait seul que des hommes intelligents, nourris de littérature précise et de science, prennent un plaisir intense à écouter quelque longue symphonie jusqu'au bout, prouve que ce n'est pas une simple série d'arabesques décoratives, d'entrelacs ingénieux sans portée morale; sous la beauté libre et d'apparence expresse, de la forme ou du mouvement sonore, se cache, comme chez l'oiseau qui vole et l'arbre qui frissonne à la brise, une représentation schématique, mais précise, d'états d'âme bien enchaînés. Même hors du théâtre, ou du rite religieux, la musique n'est jamais oisive.

*
* *

Dans cet esprit, qui est celui des sciences naturelles, j'ai dressé le tableau de classification qu'on va lire: il comprend toutes les formes de la Musique, au point de vue de la *destination*. On peut le compléter facilement, en ajoutant à l'indication de *fonction*, celles de *temps* et de *lieu*.

- **MUSIQUE**
  - associée au geste
    - adaptée à la marche . . . . . .
      - religieuse (procession) . . — marche religieuse.
      - guerrière. . . . . — marche militaire.
    - adaptée à la danse (chorégraphie) .
      - de théâtre . . . . . — musique de ballet.
      - rustique, ou de salon . . — musique de danse.
    - adaptée à l'action scénique . . . . . — mimodrame ou pantom.e
      - héroïque ou mytologique, dramatique, pastorale ou comique.
  - associée à la parole (vocale)
    - destinée au forum (anciennement) . . . . . — musique « oratoire ».
    - destinée à l'église . . . . . .
      - catholique . . . . . — plain chant (récit, psalmodie, hymne, prose) musique « a capella ».
      - protestante . . . . . — choral.
    - destinée au théâtre (musique scénique ou lyrique) . . . . . .
      - Oratorio.
      - Drame lyrique ou Opéra . — op. seria, op. comique, op. bouffe, opérette, comédie musicale.
    - destinée à la chambre (ou au plein air) . . . . . — mélodie, romance, chanson comique, lied, chant populaire, hymne national — solo, duo, trio, chœur.
  - libre ou pure (instrumentale)
    - destinée à l'église . . . . . — pièces d'orgue . . . . . — prélude et fugue, toccata, offertoire, élévation, communion, sortie, marche de procession, marche nuptiale, marche funèbre.
    - destinée au théâtre . . . . . — préface instrumentale (ouverture), intermède instrumental (entr'acte), ritournelles, orchestration.
    - destinée au concert . . . . . — Symphonie, poème symph.e.
    - destinée à la chambre . . . . . — Sonate, duo, trio, quatuor, quintette, sextuor, septuor, octetto, nonetto, fantaisie, romance sans parole.
      - *Genre*
        - cosmique . . — musique imitative, pittoresque, interprétative.
        - vital ou physiologique — locomoteur, énergétique, physionomique.
        - psychique . — héroïque, pastoral, idyllique, tragique, pathétique, élégiaque.

Tout d'abord, comme vous le voyez, deux grandes divisions s'imposent à nous: d'une part, la *musique esclave*, ou tout au moins « suivante », qui peut être au service de Terpsichore, c'est-à-dire accompagnatrice du geste, ou bien aux gages de Melpomène, de Thalie, parfois de Polymnie ou d'Érato, selon qu'elle accompagne le drame ou la comédie, le poëme lyrique ou simplement la chanson, et d'autre part la *musique libre*, ne subissant le joug d'aucune autre Muse, et maîtresse de ses mouvements.

Vous remarquerez que ces deux incarnations principales d'Euterpe correspondent respectivement à ce qu'on nomme « musique vocale » et « musique instrumentale »; en effet, la voix humaine est trop limitée, trop exclusivement psychique, pour servir de matière à la symphonie; la sphère d'expression de celle-ci s'étend bien plus loin, tant en deça qu'au-delà, car elle enveloppe à la fois le monde organique et le monde extra-naturel, la Nature vivante et le Rêve.

Si l'on se restreint, provisoirement, au contraste de ces deux musiques, la vocale et l'instrumentale, une question se pose, qu'il faut résoudre avant tout.

On sait que, par une tolérance, assez légitime d'ailleurs en certains cas, la partition de chant se transpose pour l'orchestre, ou pour tel instrument solo: c'est ainsi que l'été, dans nos jardins publics, une bande militaire, avec des clarinettes, des saxophones et des tubas, traduit la scène de la Bénédiction des poignards, extraite des *Huguenots*, ou le quatuor si dramatique de *Rigoletto*, ou bien encore les soupirs amoureux de Chérubin dans les *Nozze*. Ce serait curieux de pénétrer, à cette occasion, l'âme des auditeurs..... Pour le dilettante averti qui connaît la pièce, rien de plus simple: la mélodie, dépouillée par un compromis familier de son texte et de son *scenario*, les reconquiert sans peine, grâce au souvenir; c'est l'estampe séparée du livre, et qui n'est pas indéchiffrable pour qui l'a lu, ce livre. Mais quel effet peut produire sur l'auditeur novice cette pseudo-symphonie, nullement faite pour être exécutée de la sorte, ce résidu sonore d'un composé souvent fort complexe, et qu'on lui sert à part, *impromptu*, comme une sauce sans le poisson?... Je ne critique pas, je cherche, et veux m'informer. En attendant les enquêtes qu'on aura la curiosité de faire à ce sujet, on peut poser en principe ce qui suit. Sans doute, en thèse générale, toute musique au monde,

qu'elle remplisse des fonctions scéniques, vocales ou chorégraphiques, pourra, quand on le veut, se détacher de son milieu, de son substratum ordinaire. C'est un privilège de cet art, d'échapper dans une assez large mesure au contrôle de l'intelligence, au moins de cette partie de l'intelligence qui vise les faits contingents; la musique, en définitive, est un langage qui se suffit à soi-même : on n'a pas besoin de le « comprendre », à la manière du français, de l'allemand ou de l'italien, par la simple raison qu'il n'est pas, comme ces derniers, conventionnel, et qu'il traduit, non point l'espèce, mais le fond commun des idées, et cela par des signes sonores dont chacun de nous possède la clef. Bref, c'est un langage universel, parce que naturel, à destination de l'ouïe, comme le geste est à destination de la vue. Attaché par des liens assez lâches à la parole, il ne se plie que bien artificiellement à ses conventions; il ne traduit l'idée précise et l'acte extérieur que par les mouvements secrets qui les accompagnent; aussi, rompt-il aisément ses liens, et joue-t-il alors, isolé, son rôle éternel, qui est de réveiller ces mouvements intimes, et d'éveiller des échos profonds dans la sphère sentimentale.

Mais si le sens du discours musical reste, pour notre intelligence, imprécis, il n'est point indifférent, pour cela; ce n'est pas un passe-partout avec lequel on peut ouvrir toutes les serrures... Inapte à traduire une idée concrète, un raisonnement, comme à représenter des figures, la musique excelle, en revanche, à peindre toutes les nuances du sentiment. Or c'est justement pour cela, parce qu'elle est, si je puis dire ainsi, *peintre des états d'âme*, qu'elle perd à se séparer du *scenario* pour lequel elle fut composée; faite pour un cas particulier, dont elle traduit les nuances propres, elle ne peut, séparée de cet épisode, exprimer quelque chose d'assez général. C'est comme une tapisserie qui, représentant, par exemple, une chasse ou un bal champêtre, ne serait vraiment *à sa place* que dans un château, rendez-vous de chasseurs, ou dans un pavillon Louis XV... Transportez-la dans un hôtel de ville, où l'on traite toutes sortes d'affaires, elle sera « déplacée », bien qu'elle le soit davantage encore dans une église, ou dans un hôpital. Mais si la transposition d'un cas particulier à un autre est une faute de goût évidente, celle du particulier au général, moins aperçue, n'en constitue pas moins un contre-sens. Qui peut le plus, peut le moins;

mais qui peut le moins, ne peut pas le plus. A la rigueur, il serait possible de spécialiser telle symphonie, sans titre ni programme, et sans doute trouverait-on vingt scénarios qui lui conviennent. Mais la réciproque n'est pas vraie. Seulement, ici, faut-il encore distinguer, car le style du discours musical est plus ou moins docile, ou rebelle à la généralisation. Ainsi la cantilène de Chérubin, que je citais tout-à-l'heure, exprime avec bonheur un aveu d'amour à la fois candide et brûlant; entendue seule, instrumentalement, sans voix, sans paroles, sans attitudes, elle est capable, encore, de plaire, il est vrai, même à qui ne connaît pas les *Nozze*; son développement, expressément scénique et passionnel, ne choquera point le dilettante qui l'écoute à un point de vue bien plus général; il l'appréciera comme un adagio de concert. Mais faites attention que le style de Mozart, même dans l'opéra, reste foncièrement symphonique; ainsi l'air de Leporello, au début de Don Juan, avec ses traits carrés d'accompagnement, est une espèce de petite sonate. Dans l'air de Chérubin des *Nozze*, la symétrie classique du dessin, la grâce extérieure et propre de ses contours, offrent un aliment qui suffit au sens artistique pour ainsi dire *visuel* de l'auditeur. Ce dernier jouit de l'arabesque sonore qui n'exprime pas, expressément, l'amour du personnage concret du Chérubin de Beaumarchais, mais qui traduit, assez sensiblement, l'amour, et même un amour juvénile. L'auditeur, dans ce cas, ne généralise point; mais il prend, dans le morceau, la généralité qui y était déjà. Le livret est comme un diaphragme pour la musique; supprimez-le, vous agrandissez l'horizon, et le paysage musical redevient *flou*, comme il était.

Ainsi la transcription symphonique est moins nuisible aux œuvres chantées dont la texture est plus manifestement symphonique. Pour le genre d'opéra strictement scénique, qu'il soit Donizettien ou Wagnérien, c'est-à-dire, en les deux cas, contingent (pauvrement chez l'un et richement chez l'autre), l'isolement du cadre ne jouit pas d'une pareille immunité. Par exemple, l'adaptation de la « Scène des bijoux », du *Faust* de Gounod, à l'orchestre — ou bien au piano — ne peut que choquer les esprits droits par l'incohérence: il y a, dans cette scène, une alternative perpétuelle entre la romance (ballade du roi de Thulé) et le récitatif, entre le récitatif et le simple *parlante* (« Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme... »), puis entre les

différentes périodes d' une longue mélodie, qui représente fort bien les pauses et les reprises d'un accès de coquetterie mêlé à une crise amoureuse, et les représente *trop* bien, trop minutieusement pour que, joué dans un concert, devant des auditeurs ignorants de la pièce, elle ne paraisse assez décousue.

***

Il existe, entre le drame lyrique et la symphonie, une forme de transition: c' est la « préface instrumentale » ou l'*ouverture*; exécutée par les instruments seuls, à l'exemple du morceau symphonique, elle en diffère par une plus grande liberté, dans un sens, tout au moins, car dans l'autre, elle est moins libre, étant au service du drame. Il est vrais qu'elle ne l'accompagne point *latéralement*, comme l'orchestration, et qu'elle la précède, à distance: telle une avant-garde, mais une avant-garde annonçant déjà les couleurs et les coupes d'uniformes de l'escorte. Sauf de rares circonstances, comme dans la *Flûte enchantée* de Mozart, à qui le maître a donné pour préface un véritable allegro de style fugué, l'ouverture est une synthèse des principaux thèmes de l'opéra: parfaite et sublime synthèse dans Obéron, Freyschutz, Euryanthe, Egmont, Coriolan, Fidelio — *pot-pourri* souvent ridicule dans maint opéra-comique du siècle dernier. Les ouvertures de Weber et de Beethoven que je viens de citer, présentant chacune à l'esprit un tout plein d'unité, dans des limites assez brèves, s'écoutent fort bien à part, comme de petites symphonies, des symphonies condensées; toutefois, il est bon, pour les apprécier sainement, de connaître au moins le sujet du drame dont elles sont l'entrée solennelle. Autrement, elles font l'effet de ces portes monumentales, vestiges d'une cité disparue, qu'on admire à titre de ruines, sans réussir à déchiffrer les figures symboliques et les inscriptions dont elles sont couvertes.

L'édifice relève d'ailleurs de la même esthétique que le drame lyrique ou sacré: à son exemple, il offre une destination bien déterminée; mais comme, à part son iconographie, il a une structure intéressante en soi, le visiteur peut se satisfaire des harmonies générales qu'il y trouve; l'architecture, comme la musique appliquée, perd, cependant, plus ou moins à l'abstraction qui la vide de son

contenu; le déchet, de peu d'importance en l'ex-réfectoire de St Martin des Champs, serait, à N. D. de Chartres, considérable.

***

Ceci nous mène à la musique religieuse, plutôt « liturgique », c'est-à-dire au *plain-chant*. Il est presque superflu de noter qu'en dehors du chœur, elle est inexécutable, et seul, le grand orgue a pouvoir de lui donner, quelques instants, une existence abstraite, de lui faire vivre la vie symphonique. Ici j'unis ma voix à celle des critiques qui condamnent la pratique vraiment profane et peu convenable des organistes, d'entremêler les chants liturgiques de paraphrases..... La seule fonction de l'orgue opportune, et vraiment en accord avec l'office qu'on célèbre, est de reprendre la figure des versets, en contre-point fleuri parfois, à la rigueur, mais sans trop d'ornements ni de fioritures. Le style libre, ou même classique, à l'église, détonne avec le style hiératique du chant grégorien: il fait l'effet de loggias Renaissance et de frontons Louis XVI dans une nef gothique.

Le genre qui s'accommode le mieux de la *transcription*, de l'exécution purement instrumentale, est celui de la *musique chorégraphique*, danse ou mimodrame. En effet, le geste est un langage qui, par sa nature primesautière, assez peu précise, se rapproche du processus musical: c'est même, avons-nous dit, son équivalent plastique et visuel. Aussi voyons-nous la Danse prêter libéralement ses formules à la Musique pure; et sans parler des chacones, allemandes, gigues et bourrées de l'ancien répertoire de concert, la symphonie classique la plus idéale n'admet-elle point dans son cadre le *menuet*, et le *scherzo* ? Ce dernier, comme transition du rythme purement chorégraphique au rythme que j'appellerais « énergétique ». Que dis-je....? Un des plus mystiques *adagios* de Beethoven, celui de la Symphonie en *ré*, ne dédaigne pas d'appuyer ses élans si chastes, si recueillis, sur des figures rythmiques *saltatrices*, pour ne pas dire « sautillantes »..... Si le mot semble ici détonner, c'est que nous modernes, avons profané cet art jadis hiératique: la Danse.

Quant à la *marche* héroïque, joyeuse ou funèbre, il serait excessif de lui concéder le même privilège: c'est une forme trop spéciale,

et pour ainsi dire *physiologique* de l'art musical (1). Elle évoque trop clairement un acte vital et familier, pour que son interprétation abstraite, en une salle de concert, soit bien opportune. Un modèle du genre est la *Marche nuptiale* qui clôt le délicieux *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. Ce morceau justement célèbre et bien composé, mais trop « martelé », cause toujours un certain malaise à ses plus fervents amateurs... Il en est de ces marches *marchantes*, comme des danses « dansantes », qui chez l'auditeur assis, enchaîné à sa stalle, excitent indiscrètement les reflexes. Ce sont les musiques militaires qui devraient jouer cela, en tête du régiment qui passe... Et justement, elles ne le jouent pas.

***

On peut, en conclusion, établir cette règle, — en lui donnant, d'ailleurs, toute l'élasticité désirable: que l'isolement instrumental d'une œuvre mimée, dansée ou chantée, devient d'autant plus délicat et scabreux, que l'adaptation de cette œuvre à la scène, à la voix, au geste, est plus stricte, plus contingente. Aussi, quand il s'agit de transcriptions d'orchestre, on devrait renoncer au répertoire du théâtre, surtout du théâtre moderne — ou bien choisir, si l'on y tient beaucoup, des fragments d'opéras, de ballets ou d'oratorios écrits dans le style *classique*, tels ceux de Mozart, de Bach ou d'Händel. Comme je m' attacherai plus tard à le démontrer, ce style « classique », en Musique, à l'exemple du style « ogival » en Architecture, est celui de tous qui se prête le mieux, tout-à-la fois, à l'expression des passions concrètes, dans le drame, et à celle des états d'âme tout idéaux, dans la symphonie: c'est, j'en suis convaincu, le style artistique par excellence.

En dernière analyse, on est ramené à ce point de vue, le plus intégral, et par conséquent le seul vrai: c'est de considérer la musique de danse ou de pantomime, la musique vocale d'église ou de théâtre, et la musique de concert, comme de simples *adaptations*, des spécialisations plus ou moins étroites ou libérales de la *Musique*,

(1) Il est vrai qu'il existe des marches tout-à-fait mélodiques, comme la Marche religieuse d'*Alceste*, de Gluck ; il y a aussi des « tempo di marcia » dans certaines symphonies ou sonates, tout idéales.

sans épithète, c'est-à-dire d'un langage naturel, universel, idéaliste, différant de notre langue conventionnelle, spéciale et familière, en ce qu'il traduit directement, par les seuls procédés sonores, toutes les variétés, matérielles ou psychiques, du mouvement, abstraction faite du mobile... En effet, le discours musical ne décrit pas l'oiseau, mais le *vol*, pas le navire, ou l'océan, mais l'*oscillation*.

La Musique ainsi définie garde, par conséquent, dans toutes ses adaptations, tous ses rôles les plus divers, ses caractères propres, essentiels, et ses propriétés; elle peut restreindre ses pouvoirs à la scène, en limitant son expression abstraite, indéfinie, l'adaptant aux nécessités concrètes, définies, aux incidents de la vie sociale, réelle ou factice, aux « contingences »... Mais cela reste toujours, en définitive, un *compromis*, et le discours musical demeure ce qu'il est en substance: une suite logique de signes indéchiffrables à toute autre faculté qu'au sentiment. Euterpe est une Muse aux travestissements multiples, mais sous tous les costumes qu'elle revêt, afin de remplir tel office, tel rite spécial, on retrouve la même figure, les mêmes proportions du corps, les mêmes facilités et les mêmes impuissances de parole, de geste et d'attitude; elle peut fléchir ses membres de cent manières, mais seulement dans certaines limites, et son visage, en dépit de tout ce qu'on tente pour le faire parler, reste impénétrable et doucement mystérieux: c'est le sourire de la Joconde.

Par cette unité, cette persistance du *moi* dans la Musique, on explique la tolérance en vertu de laquelle une partition expressément écrite pour un épisode bien défini (les Huguenots, Don Juan, Faust, Carmen, Tannhaüser), s'écoute volontiers *en dehors du cadre*, isolée du jeu des acteurs et du dialogue, sevrée de son livret; et cela même en l'ignorance du *scenario*, du *libretto*. La transcription peut donc triompher, d'autant plus qu'elle fournit un bon argument pour l'indépendance de la Musique. Mais qu'elle triomphe modestement..... Vous savez que toute partition n'est pas impunément transcriptible: j'en ai donné plus haut des exemples. Or ce fait n'est pas imputable à la *Musique* elle-même; ce n'est pas la faute de la divine Euterpe, mais celle des mortels tyranniques qui lui taillent des costumes trop étroits, — ou parfois bouffants, au contraire; des costumes trop indicatifs, en tout cas, et qui *marquent* trop..... Tout le monde, aujourd'hui, n'aperçoit-il pas le côté fâcheux de

très-bons portraits, où le personnage est affublé d'un habit à la mode du temps, trop textuel? (1). Les peintres d'aujourd'hui distinguent mieux entre les exigences de la mode, qui passe, et celles du goût, de la beauté, qui persistent. Ils simplifient, schématisent, généralisent; tout en restant sincères, ils ne font pas de traduction sottement littérale, un mot-à-mot du caprice régnant; ils habillent leur modèle de telle façon qu'il puisse traverser sans péril les vicissitudes de la mode, et défier la différence des temps et des lieux..... S'ils ne le font pas, ils devraient le faire!

Ainsi doit-il en être, à mon avis, de l'œuvre musicale. Il est vrai, rien n'oblige en conscience un drame lyrique, un opéra, un oratorio, à se faire transcrire. Je dirai même aux gens: pour entendre Wagner, n'allez pas au concert; allez au théâtre, plutôt... Seulement, n'est-on pas libre de préférer, même en la musique de théâtre, au vêtement qui « colle au corps » et n'a pas de sens et de personnalité en dehors du corps, — ces belles toges classiques drapées sur le sujet, largement, par Glück, Händel, Mozart, ces tuniques souples, « personnelles », accompagnant le corps en ses mouvements, mais gardant la fière liberté de leurs chutes, et de leurs plis?

***

Quoiqu'il en soit, l'isolement de la musique appliquée, scénique, chorégraphique, guerrière ou liturgique, de son cadre, et sa *symphonisation*, si je puis m'exprimer de la sorte, devient un précieux critérium pour déterminer, dans telle œuvre, la part d'expression générale ou d'*eurythmie*, et la part d'expression spéciale, contingente. On pourrait dresser, avec toutes les partitions connues, une échelle du genre que je préconise, en mon esthétique (2), une sorte de gamme immense et symétrique, où les genres extrêmes, *récitatif* et *trait d'orchestre*, occuperaient l'un et l'autre bout, avec, comme intermédiaires: à droite du centre, la *mélodie vocale*, théâtrale; à gauche, le type mélodique *instrumental*.

---

(1) P. ex., beaucoup de portraits de Rigaud ou d'Ingres, qu'on répugne à contempler, malgré leur mérite, à cause de la rhingrave grotesque, ou de l'affreuse redingote.

(2) V.: *La Sphère de beauté*, par Maurice Griveau, 1 vol. Alcan, 1901.

Trait d'orchestre	Mélodie instrumentale	Mélodie vocale	Récitatif
Musique pure (*eurythmie et expression générale*)		**Musique appliquée** (*expression particulière*)	

Comme on voit, ce diagramme traduit à la fois l'*opposition* des styles instrumental et vocal, et la *transition* de l'un à l'autre; car on sait que la symphonie, ce genre libre par excellence, s'est détachée, par évolution, des genres plus ou moins strictement adaptés au geste, à la parole, à l'action scénique. Quoiqu'il en soit, le contraste qui se manifeste là, sous une forme saisissante, en grand, est celui de la *musique appliquée* et de la *musique pure,* indépendante; autrement dit, le contrast de l'*expression particulière*, contingente, et de l'*expression générale*, ou de l'*eurythmie.*

Mais faites attention que l'*eurythmie*, dans son acception la plus large, n'est pas, dans l'échelle des genres, un privilège unilatéral; elle s'étend, avec des valeurs diverses, il est vrai, d'un extrême à l'autre. En effet la beauté, la perfection de forme, en soi, peut appartenir aussi bien au récitatif, même au *parlante*, qui suit le langage conventionnel pas-à-pas, qu'au trait symphonique le plus abstrait, le plus décoratif... D'ailleurs, la réciproque est vraie, puisque ce trait d'orchestre, à son tour, s'il joue le rôle d'une arabesque, ne se dépouille jamais complètement de son résidu psychique, et plus ou moins évocateur: *c'est une arabesque expressive.* Sa signification passionnelle ou logique est seulement beaucoup plus générale que celle du récitatif, et par conséquent, moins précise.

Puisqu'en définitive, l'aspect « décoratif » se combine, dans tous les genres, avec l'aspect purement « expressif », dans l'acception restreinte du mot, il reste ce problème à résoudre:

Quel est le lien mystérieux qui rattache, dans la musique, la fonction de décor *à celle d'*expression, *la beauté pure au « caractère »?*

Ce sera le sujet d'un futur article.

MAURICE GRIVEAU.

IL CONTRATTO DI " CLAQUE "

Se le imprese di successi teatrali ripetono la loro origine in una epoca molto recente, non può dirsi altrettanto della *claque* in genere, quando voglia comprendersi sotto questo nome ogni forma di mercato di applausi, direttamente o indirettamente rimunerati allo scopo di assicurare il successo di una rappresentazione teatrale.

I *claqueurs* non erano sconosciuti nemmeno presso i Romani: così nel prologo della sua commedia *Anfitrione*, Plauto, per bocca di Mercurio, fa dire al pubblico che egli deve sopra ogni banco stabilire degli ispettori che osservino i raggiratori e gli applausi comperati:

« *Si fautores delegatos viderint* » (1).

Nerone, che aveva la manìa di prodursi come attore in pubblico, adorava gli applausi: Seneca e Burrhus, collocati l'uno da un lato, l'altro dall'altro della *scena*, davano il segnale degli applausi al popolo, mentre dei soldati sparsi qua e là nella sala sorvegliavano gli spettatori, incaricati di punire di morte quelli che non davano segni esteriori della loro soddisfazione (2).

Ma la vera *claque*, organizzata e disciplinata sotto forma di impresa di successi teatrali, ha una origine assai più recente.

Sorta in Parigi da poco più di un secolo, essa conserva ancora in questa città il suo più largo e regolare sviluppo. Quale sia la sua organizzazione, è dimostrato molto bene dall'avv. Giuseppe Astruc (3), il quale scrive:

---

(1) Lacan, *Législation et jurisprudence des théâtres*, tomo II, pag. 120, nota 1.
(2) Astruc, *Le droit privé du théâtre*, pag. 277.
(3) Op. cit., pag. 278 e segg.

« La claque, telle qu'elle existe aujourd'hui à Paris, est de deux sortes: l'une est pratiquée dans les théâtres subventionés, sauf à l'*Odéon*, où elle a été supprimée tous récemment, l'autre est commune à tous les autres théâtres de la capitale.

« Dans les théâtres subventionnés, le chef de claque est un employé du théâtre qui a des appointements fixes, et dont les fonctions consistent à récruter un certain nombre de spectateurs qui s'engagent moyennant l'entrée gratuite, à fournir les applaudissements demandés.

« Au contraire, dans tous les autres théâtres de Paris, les chefs de claque sont des industriels, qui traitent de puissance a puissance avec les directeurs de théâtres, et s'engagent, moyennant des rétributions en billets souvent énormes, à soutenir les débuts d'un acteur, ou à assurer le débuts d'une pièce nouvelle. Ce sont des spéculateurs qui profitent d'un moment critique pour acheter à vil prix des places à un impresario malheureux, désireux d'avoir des fonds pour tenter une dernière partie. Aussi, tandis que les directeurs de théâtres meurent parfois à l'hôpital après la faillite, la plupart des chefs de claque meurent riches et honorés. Ainsi, même parmi les honnêtes, Fournier meurt à 50 ans, laissant des millions à sa veuve et à ses enfants, et Porcher laisse, en mourant, des millions à sa femme, qui continue son commerce.

« De cette différence dans la personnalité du chef de claque découle la conséquence suivante, c'est que, tandis que la claque des théâtres subventionnés est discrète, intelligente et de nature à provoquer les applaudissements des spectateurs indécis, la claque des autres spectacles est bruyante, fréquente, insupportable et de nature à indisposer les spectateurs contre la pièce, contre les artistes, et même contre le théâtre.

« A cette différence près, la claque se recrute partout de la même façon. Une heure environ avant l'entrée dans la salle, les personnes engagées pour la service de la claque se réunissent dans un petit café ou dans une brasserie près du théâtre: pour les théâtres d'un ordre inférieur, c'est chez un marchand de vins.

« Le chef de claque les fait entrer au théâtre par une porte dé robée, les installe aux places qui leur sont réservées et se place au milieu d'eux: après quoi, il n'y a plus qu'à attendre le lever du redeau.

« Parmi les claqueurs ainsi engagés, il y a lieu de distinguer les *intimes*, les *lavables* et les *solitaires*.

« Les *intimes*, comme leur nom l'indique, sont de vieilles connaissances du chef de claque et à ce titre ils jouissent de la gratuité complète. Dans les théâtres subventionnés, il n'y a que des intimes.

« Les *lavables* (du mot laver, qui en argot signifie: vendre quelque chose) sont ceux qui ne jouissent que d'une gratuité partielle, et acquittent, par exemple, le quart ou la moitié du prix du billet.

« Les intimes et les lavables sont sous la surveillance directe du chef de claque, qui les répartis à sa droite et à sa gauche, et excite leur zèle, au cas où il viendrait à se refroidir, par des rappels à l'ordre de cette nature: « Allons, la-bas, le monsieur! chauffons, s'il vous plait! nous ne sommes pas ici pour nous amuser! ».

« Quant aux *solitaires*, ils forment un groupe à part et ne font partie de la claque que d'une façon indirecte et déguisée.

« Le solitaire est recruté parmi les amateurs de bons spectacles où il est difficile de se procurer une place. Le privilège qu'on lui fait, consiste à lui fournir une entrée qu'il paie aussi cher qu'au bureau, mai qui lui donne l'avantage d'avoir une place assurée et de ne pas faire queue comme le rest des spectateurs. Moyennant cette légère faveur, le solitaire s'engage à applaudir au cours du spectacle, et s'il vient a manquer à son engagement, on lui retien le léger cautionnement qu'on lui a fait déposer dans cet but ».

In Italia, se la *claque* non può dirsi sconosciuta, non ha però la forza e la organizzazione necessaria per esercitare una tirannia sul pubblico o un monopolio del successo; il Rosmini (1) crede di trovare la ragione di tale fatto in ciò che il pubblico dei nostri teatri è composto, per una parte considerevole, di abbonati i quali difficilmente si lasciano sopraffare; e gli spettatori sono d'altra parte per loro indole naturale appassionati e clamorosi, e quindi forse intolleranti di una istituzione così apertamente diretta a mistificare i loro giudizî.

In ogni caso poi si è ben lontani da quegli ingenti guadagni che *l'industria* (?) procura nella capitale della Francia a coloro che la sfruttano: i *claqueurs* sono da noi molto più a buon mercato: un biglietto di teatro serve di consueto a comprare l'applauso.

---

(1) *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, pag. 358.

***

Era naturale che là dove l'industria dei successi teatrali ebbe origine e prese sviluppo, ivi pure nascessero le contestazioni relative ai rapporti cui la *claque* dà luogo, onde il sorgere di una giurisprudenza relativa alla soggetta materia.

L'autorità giudiziaria si è sempre rifiutata in Francia di sanzionare i contratti tra direttori o impresari teatrali, e gli impresari di successi.

Tale opinione venne per la prima volta professata da una decisione del 31 agosto 1838 del Tribunale di commercio della Senna a proposito della causa intentata da certo signor Mercier contro i direttori del teatro *Ambigu Comique*.

Il Mercier, insieme a certo Carnol, si era obbligato verso i direttori di assicurare il successo delle produzioni che si sarebbero date nel teatro dell'*Ambigu*, e ciò a mezzo di applausi e di altre dimostrazioni, mentre dal canto loro i direttori avevano promesso di rilasciare un certo numero di biglietti per ogni produzione e per un determinato tempo a disposizione di questi *claqueurs*.

Il Tribunale dichiarò nulla ed illecita tale convenzione per queste ragioni:

a) perchè essenzialmente basata sulla menzogna e sulla corruzione;

b) perchè contraria ai buoni costumi, come quella che induce in una delle parti contraenti l'obbligo di arruolare degli agenti e subagenti, che falsificando l'opinione propria e del pubblico, si lasciano indurre, mediante danaro, a delle manifestazioni favorevoli allo spettacolo;

c) perchè contraria all'ordine pubblico, in quanto che queste manifestazioni menzognere, accapparate in precedenza, turbano ogni sera l'interno dei teatri, e distruggono violentemente la libertà di esame del pubblico che paga.

La Corte d'Appello di Parigi ebbe a confermare questa sentenza con decisione 3 giugno 1839 (1).

---

(1) Lacan, Op. e vol. cit., pagg. 124 e 125.

Dei principii accolti dalla giurisprudenza, i direttori approffittarono per sottrarsi all'esecuzione dei contratti che li vincolavano coi capi di *claque*. Così accadde che il direttore del teatro *Vaudeville*, il quale aveva convenuto con certi Cochet e Letulle di fornire loro giornalmente un certo numero di biglietti a posti diversi, mentre essi dal canto loro gli versavano la somma di L. 24.000, incaricandosi inoltre di assicurare per mezzo dei *claqueurs* il successo degli attori e delle produzioni, pretese poi di venir meno alle sue obbligazioni, non consegnando i biglietti.

Cochet e Letulle lo convennero dinanzi il Tribunale, e il direttore oppose che la convenzione era nulla, come quella che nascondeva una impresa di successi drammatici.

Il Tribunale di commercio della Senna, con sentenza 10 luglio 1839, respinse le domande del direttore, osservando che la vendita dei biglietti, il di cui prezzo è pagato in via anticipata, è senza dubbio lecita, nè vale ad infirmarla il fatto che essa si innesti in una impresa di successi drammatici.

La Corte d'Appello di Parigi però, con decisione 4 aprile 1840, tenuta ferma dalla Cassazione con arresto del 17 maggio 1841, riformò la sentenza del Tribunale, nella considerazione che le convenzioni in parola erano illecite, contrarie ai buoni costumi e come tali incapaci di produrre alcuno effetto (1).

La giurisprudenza così fermata, non ebbe in seguito a subire variazioni, ma ricevette nuova autorità dai seguenti giudicati: Tribunale comm. di Parigi, 19 novembre 1851; Corte d'Appello di Parigi, 23 luglio 1853; id., id., 29 dicembre 1866.

Quest'ultima sentenza si basò però su dei nuovi principî.

A proposito delle convenzioni che intervengono tra direttori e capi di *claque*, essa distinse la *griffe* e la *claque*.

La *griffe* è il contratto col quale un direttore cede *à forfait* un certo numero di biglietti ogni giorno, a una persona che li vende a suo rischio e pericolo: è una vendita di biglietti à *forfait*.

La *claque* invece consiste in una cessione di biglietti allo scopo di assicurarsi degli applausi.

---

(1) Lacan, Op. e vol. cit., pagg. 125 e 126.

Ora la Corte d'Appello di Parigi tenne separati i rapporti tra direttore e capo di *claque*, in quanto hanno tratto alla *griffe* o alla *claque*, ed ammise la validità dei primi, e la nullità dei secondi.

Dopo il 1866, l'Autorità giudiziaria non ebbe occasione di occuparsi di frequente di contestazioni di simile genere; cosicchè non si conoscono in proposito che due decisioni: l'una della Corte d'Appello di Lione del 25 marzo 1873 (1); l'altra del Tribunale di commercio della Senna, 27 giugno 1896 (2), entrambe confermanti il suesposto principio.

***

Colla giurisprudenza è pienamente d'accordo la dottrina. Primi fra gli altri i sigg. Lacan e Paulmier (3) sostennero che le convenzioni in parola sono evidentemente contrarie all'ordine pubblico ed ai buoni costumi. Ed eccone la motivazione:

Sono contrarie all'ordine pubblico, perchè dànno per risultato una occasione di disordini nei teatri;

Quando si fa entrare in una sala di spettacolo una folla di gente, priva in massima parte di criterî artistici, invasata da una idea fissa, quella di far riuscire una produzione, buona o cattiva che essa sia, come è mai possibile attendere da essa la minima tolleranza per gli atti di disapprovazione che vengano dagli spettatori che hanno pagato? È provato dall'esperienza che la foga del loro ardore è in proporzione diretta della loro ignoranza; per poco che una voce nemica si faccia sentire, essi hanno tosto l'ingiuria alla bocca, e l'ingiuria non è sovente che il segno precursore di scene ben più gravi. Aggiungiamo a questo la inopportunità urtante dei loro applausi o dei loro sorrisi, l'irritazione che essi provocano presso tutti, ed abbiamo molti elementi sufficienti a sollevare delle vere tempeste in teatro.

Qual'è di conseguenza lo scopo che si propongono le imprese che trattano colle amministrazioni teatrali? Quello di ingannare la buona fede del pubblico con mezzi fraudolenti. Una produzione, in assenza di *claqueurs* assoldati, sarebbe caduta alla prima rappresentazione, sarebbe stata ricoperta di un meritato oblio; il pubblico, avvertito,

(1) Dalloz, 1873, 2, pag. 68.
(2) *Journal du Palais*, 1896, 2, pag. 286.
(3) Op. e vol. cit., pagg. 122 e segg.

si sarebbe ben guardato d'andare a perdere il suo tempo e il suo denaro. Al contrario invece, grazie all'aiuto dei *claqueurs*, la produzione arriva in porto sana e salva; si proclama il nome dell'autore, le rappresentazioni si succedono per un tempo più o meno lungo, il pubblico si lascia cogliere a queste apparenze di successo, e non è che dopo aver pagato che egli si accorge, troppo tardi, che si è abusato della sua buona fede. Gli artifizî di cui è vittima sono adunque essenzialmente immorali.

Queste osservazioni si applicano egualmente al caso in cui si tratti di far riuscire il debutto di un attore o di un'attrice. È sempre ad ingannare il pubblico che tendono gli sforzi dei *claqueurs*; essi ingannano inoltre l'amministrazione teatrale se è suo malgrado che agiscono, poichè in sostanza essi rendono definitiva, nei confronti dell'amministrazione, una convenzione o scrittura teatrale che l'insuccesso dei debutti avrebbe annullato, ed espongono l'amministrazione medesima al risarcimento dei danni, se più tardi l'imperizia dell'attore più non permetta di lasciarlo riapparire sulla scena.

Si tratta invece di assicurare non un successo, ma una caduta, di fare disapprovare una produzione o un attore? L'immoralità non è per questo meno grande: con l'insuccesso di una produzione si può compromettere ingiustamente la riputazione di un autore, strappargli la ricompensa del suo lavoro. La disapprovazione di un attore può togliergli i mezzi di sussistenza.

Sotto qualunque punto di vista adunque si consideri, l'oggetto delle imprese di successi è contrario e all'ordine pubblico e ai buoni costumi.

Dalla opinione dei sigg. Lacan e Paulmier, che scrivevano a Parigi nel 1853, discorda l'avv. Astruc nel suo *Trattato di diritto privato dei teatri*, pubblicato a Parigi nel 1897. Dopo essersi fatta la domanda se ai nostri giorni la *claque* sia o no da sopprimersi, come è avvenuto per il teatro *Odéon*, egli distingue la *claque* come è oggi praticata nella maggior parte dei teatri di Parigi, dalla *claque* che egli chiama ben fatta, come quella dei teatri sovvenzionati in generale, e del *Théâtre Française* in particolare. Mentre quindi egli vorrebbe che sparisse la prima, che dice assolutamente inopportuna e indisponente il pubblico per la sua violenza, soggiunge poi di non potere affermare altrettanto per la seconda. Nei teatri sovvenzionati —

osserva — il capo della *claque* non è uno speculatore, ma un impiegato devoto della casa, che possiede inoltre delle cognizioni, se non letterarie, almeno teatrali. Quando si rappresenta per la prima volta una nuova produzione, egli assiste alle prove, prende nota dei passaggi sui quali a lui sembra che il pubblico debba portare la sua attenzione ed applaudire; completa questa nota alla prova generale, tenendo conto dell'accoglienza che il pubblico ha fatto nei punti che egli giudicava rimarchevoli, e di quella relativa agli altri che a lui erano passati inosservati; infine, egli completa le sue osservazioni, abboccandosi con l'autore della produzione dal quale riceve pure novelli lumi.

In tale guisa praticata, la parte di capo di *claque* appare sotto un aspetto affatto diverso; suo scopo non è quello di far riuscire una produzione priva di valore, perchè il pubblico, qualunque sia la violenza degli applausi che salutano un'opera di questa natura, non può però essere mistificato, e sa bene, uscendo dallo spettacolo, se egli è o no soddisfatto; ma è quello di sottolineare in un lavoro drammatico i passaggi o le situazioni che meritano d'essere messo in rilievo, e di segnalarle con applausi all'attenzione degli spettatori, i quali resi così più edotti, a loro volta applaudono dei passaggi che altrimenti avrebbero potuto passare inosservati; è inoltre quello di supplire alla mancanza degli applausi da parte degli spettatori, poichè per una moda ridicola e incomprensibile, è *de bon ton* di non applaudire e di non ridere in teatro.

Così compresa, la *claque* — seguita l'Astruc — sembra indispensabile, e di natura tale da rendere dei grandi servizi alle gestioni teatrali, poichè non vi è niente di più triste di uno spettacolo nel quale non si applaudisce. È da notare da ultimo che, soppressa più volte nei varî teatri, non si è ritardato a ristabilirla, avendo la sua soppressione dato luogo a degli inconvenienti che non si producevano quando era mantenuta. L'*Odéon* è uno dei rari teatri in cui attualmente non è praticata, ma è da prevedere che la sua soppressione non sia che momentanea, e che un nuovo direttore non professi in materia le opinioni del signor Ginissy.

***

Alla opinione professata recentemente dall'Astruc, diametralmente opposta, come vedemmo, a quella accolta dalla giurisprudenza e dalla

dottrina, per circa un secolo, ha fatto adesione ultimamente la Corte d'Appello di Parigi, con sentenza 5 aprile 1900 (1), riformando il contrario giudicato del Tribunale di commercio della Senna del 27 giugno 1896, più sopra citato.

Non è inopportuno riferire i fatti che diedero luogo alla controversia.

Con atto 26 settembre 1892, tra certi sig.ri Lagoanère e Bergère era stato convenuto che questi avrebbe ceduto al primo un certo numero di posti determinati, alcuni dei quali adibiti al servizio della *claque* nel teatro dei *Menus Plaisirs*, di cui Lagoanère era direttore, per la durata di mille rappresentazioni e per il prezzo di L. 50.000 pagabili in tante rate anticipate. In seguito Lagoanère abbandonò la direzione del teatro, senza che il Bergère avesse potuto profittare di tutte le mille rappresentazioni, essendone state date sole 224, e siccome egli aveva già versato la somma di L. 38.000, così reclamò la restituzione di L. 26.800 da lui versate, senza averne in corrispettivo le rappresentazioni. Si noti che nello stesso tempo che Bergère era capo del servizio della *claque* nel teatro *Menus-Plaisirs*, era anche mercante di biglietti di teatro, e pagava la relativa patente per questa professione.

Il Tribunale di commercio della Senna, dinanzi al quale fu portata la questione, ravvisando nelle convenzioni in parola un vero e proprio contratto di *claque* e non già un semplice contratto di *griffe* come si sosteneva, le dichiarò nulle, e respinse quindi le domande del Bergère.

La Corte d'Appello invece, pur riconoscendo che nel caso si trattava di un vero e proprio contratto di *claque* come il Tribunale aveva affermato, soggiunse però che nessuna legge lo proibiva e che non poteva d'altra parte essere considerato come contrario ai buoni costumi o all'ordine pubblico.

Per ciò che si attiene all'ordine pubblico — disse la Corte d'Appello — è fuori dubbio che la *claque* esiste in quasi tutti i teatri, e la pubblica amministrazione, e a Parigi il Prefetto di polizia che hanno la missione di mantenere l'ordine pubblico, non si sono opposti alla organizzazione di questo servizio speciale che funziona sotto la

(1) Dalloz, *Jurisprudence générale*, 1903, 2, pag. 279.

sorveglianza della Autorità, la quale avrebbe il diritto incontestabile di sopprimerlo, se costituisse un pericolo per l'ordine pubblico.

La *claque* non può essere d'altra parte considerata come contraria ai buoni costumi, e pregiudizievole alla libertà di giudizio del pubblico che paga, poichè in effetto gli applausi che risuonano in certi momenti già in antecedenza determinati, il più di frequente allo scopo di mettere in rilievo un passaggio dell'opera sul quale più specialmente è richiamata l'attenzione del pubblico, non portano alcun pregiudizio al libero apprezzamento degli spettatori.

È utile in proposito ricordare che la società di compositori e autori drammatici, la quale percepisce una percentuale su tutti i posti del teatro, rinuncia ad ogni diritto relativamente ai posti adibiti al servizio della *claque,* sui quali i diritti d'autore non sono reclamati; ciò che dimostra che la *claque* è ritenuta utile proprio da quelli che più di tutti gli altri sono in grado di apprezzarne l'efficacia.

Inoltre, gli stessi interpreti delle produzioni drammatiche la riconoscono necessaria per aiutarli a vincere le emozioni e le difficoltà inerenti alla rappresentazione, specie per le opere che necessitano il concorso di tutte le loro forze e di tutto il loro talento, e per le quali essi debbono trovarsi in pieno possesso di tutti i loro mezzi: a questo si aggiunga che gli applausi dànno modo agli attori di fruire di tanto in tanto di un riposo indispensabile, senza che per questo ne soffra la esecuzione e il giudizio del pubblico.

***

Le ragioni addotte dalla Corte d'Appello di Parigi e dall'Astruc non ci persuadono affatto.

Non è — come si vede — una questione giuridica quella che ci occupa, ma d'indole esclusivamente morale; e a noi sembra appunto che sotto questo aspetto non sia stata sufficientemente studiata e penetrata. La morale non ha codici, ma trova la sua codificazione immanente nella opinione pubblica, e questa, almeno in Italia, è ben lontana dall'approvare la *claque* e tutto ciò che ad essa si attacca, ma al più la tollera: nessuno può dubitare che l'accusa rivolta ad alcuno di godere solamente dell'entrata gratuita in teatro, in compenso dei suoi applausi, costituisce una grave offesa al suo decoro ed alla sua moralità. Basterebbe, secondo noi, constatare questa ripu-

gnanza che ha il pubblico per i *claqueurs*, il concetto in cui sono tenute le loro funzioni, per persuadersi come giustamente la legge debba pronunciare la nullità del contratto di *claque*.

Che cosa intende infatti il nostro Codice civile, come quello francese, quando parla di condizioni contrarie al *buon costume* se non appunto ciò che ripugna al senso morale comune? Nè si dica in contrario, per difendere il contratto di *claque*, che esso non impedisce il libero giudizio del pubblico, perchè altro è il considerare il contratto in sè e per sè, nei soli rapporti che induce tra le parti contraenti, altro il considerarlo di fronte ai terzi.

Poco monta che il pubblico non soffra alcun danno se alcuni applaudono durante la rappresentazione, sia pure al solo scopo di attirare l'attenzione degli spettatori sui punti più salienti del lavoro: ma rimane sempre il fatto che non può non qualificarsi disonesto, e cioè di un certo numero di persone che si obbligano, dietro un corrispettivo, di fronte ad un'impresa, la quale alla sua volta ha un contratto col direttore del teatro, di approvare o disapprovare determinati punti di una produzione teatrale o un dato artista, manifestando in pubblico tali giudizii mediante fischi od applausi; e ciò allo scopo di favorire o nuocere alla rappresentazione o all'artista.

Si potrà osservare che per dimostrare la illeceità del contratto sarebbe necessario dare anche caso per caso la prova che vi fu una coercizione della volontà dei *claqueurs*, che cioè essi hanno dell'artista o del lavoro una opinione diversa da quella che manifestano, onde l'impresa avrebbe in sostanza fatto acquisto della loro menzogna. Ma è ovvio il rispondere che i *claqueurs* sono comunemente reclutati tra coloro che non solo non hanno una opinione sull'artista o sulla produzione, ma mancano di criterî artistici per potersela procurare; tanto vero che le istruzioni opportune a quella specie di *claque*, che l'Astruc chiama rispettabile, vengono date da una persona addetta al teatro.

Nè si può negare poi che in ogni modo a toglier ogni lealtà e indipendenza alle manifestazioni dei *claqueurs* concorre il fatto che essi esercitano questa vendita della propria opinione come un mestiere, e questo non può non ripugnare ad ogni onesta coscienza.

Per vero è cosa che urta contro ogni retto sentire il far passare — come tentano le imprese di successi — per opinione degli spettatori, calorosa, spontanea, quella invece che è opinione (?) di pochi,

accapparati in precedenza e dietro pagamento: vi è qui un vero e proprio tranello al pubblico ed alla stampa quotidiana, il cui ufficio è appunto quello di dare il resoconto degli spettacoli teatrali.

Si dice: la Società degli autori e gli stessi attori vedono di buon occhio la *claque*, e non vi è miglior giudice della opportunità o meno di conservarla. Ma è questo un paradosso, quanto quello di chi affermasse che ognuno deve essere giudice in causa propria. Gli autori, gli attori, le imprese, vivono del *successo*, e se è deplorevole che essi lo cerchino o lo affrettino con approvazioni comprate, anzichè attendere quelle libere e spontanee del pubblico, non si può d'altra parte, senza essere accusati di ingenuità, trarre dal loro fatto la prova della moralità della *claque*.

E, d'altronde, ammesso che, come da attori e autori si ritiene, che il contratto di *claque* sia valido, non vi può essere luogo a distinguere se questa *claque* sia diretta al biasimo anzichè all'approvazione, al fischio piuttosto che all'applauso: il fondamento del contratto rimane sempre il medesimo, perchè, come si sostiene che è per il bene dell'arte che su alcuni punti viene per mezzo degli applausi della *claque* attirata l'attenzione del pubblico, la stessa preoccupazione artistica può persuadere alcuno ad assoldare persone che coi loro fischi impediscano ad una produzione immeritevole, di trionfare.

E allora? Allora io vorrei sentire di nuovo dai signori artisti e dai signori autori se conservano tuttavia la stessa opinione sul contratto di cui si disputa. Poniamo da ultimo per un momento che una *claque* di fischi si incontri in uno stesso teatro con una *claque* di applausi, e allora è il caso di chiedere se non sembri che il contratto in parola debba condannarsi, non solo perchè contrario ai buoni costumi, ma anche all'ordine pubblico!

Ritorni la giurisprudenza all'antica opinione e sarà un bene per l'arte e per il pubblico che ha bisogno di essere ben altrimenti educato! In un'epoca in cui ognuno rivendica in tutti i campi la propria libertà d'azione e di opinione, un salvacondotto per chi vende il proprio applauso è un vero..... anacronismo, e l'autorità giudiziaria deve essere la prima a negarlo!

Bologna, luglio 1905.

Avv. Nicola Tabanelli.

RECENSIONI

Storia.

Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche (Roma, 1-9 aprile 1903). Vol. VIII. Atti della Sezione IV: *Storia dell'arte musicale e drammatica.* — Roma, 1905. Tipografia della R. Accademia dei Lincei.

Gli Atti del Congresso storico di Roma si succedono con una regolarità maravigliosa mercè le cure intelligenti e indefesse del Segretario Comm. Gorrini. Oggi è pubblicato il volume che concerne l'arte musicale, e la sua comparsa non delude l'attesa degli studiosi, tante sono le monografie degne di nota in esso comprese. Di alcune potrò qui esporre la sostanza e spiegare gl'intendimenti dell'autore; per altre dovrò limitarmi a citare poco più del titolo, data la forma compendiosa che ne richiede la lettura diretta. Capisco d'altronde che il mio còmpito si riduce a proporzioni minime: basterà che invogli a prendere in mano il libro coloro che non parteciparono al Congresso, e fortunatamente la materia per indurveli non mi manca.

Il Dottor Giulio Zambiasi apre la serie delle *Comunicazioni* trattando *Sullo svolgimento storico-critico dei principii e criterii seguiti nel dare base scientifica alla musica.*

Lo Zambiasi è troppo noto ai lettori della *Rivista Musicale* perchè io perda parole per dire della competenza di lui sull'argomento. Con quale interesse si segue nella sua memoria il rinnovarsi dell'arte che passava dalle modalità antiche alla polifonia medioevale e da questa al sistema armonico moderno! Di tale progressiva trasformazione ci rendono ragione i dati scientifici che vi scopre l'autore, il quale tuttavia nella sua sincerità di artista finisce coll'osservare che « se poi nè la scienza nè la teoria finiranno mai di « abbracciare l'intera arte e definirla, è perchè la musica ha dei « punti e dei margini che sembrano estendersi all'infinito e sfuggire « all'analisi dell'indagatore ».

Sulla evoluzione storica della partitura di banda, scrive il maestro Alessandro Vessella, che, analizzati i principali metodi di stromentazione di cui si fa uso in varî paesi d'Europa, suggerisce il modo migliore per ottenere buoni effetti dalla banda.

Convengo volentieri col signor Paglicci-Brozzi riguardo l'*Opportunità di raccogliere le antiche e tradizionali fanfare dei Comuni italiani*, se non per il loro senso artistico, almeno per il punto di vista storico; e credo che il tentativo non dovrebbe essere protratto senza il rischio di fallire completamente nell'impresa.

Francesco Caffi è conosciuto per l'eccellente sua *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San Marco*. Ora il Prof. Alberto Salvagnini, nipote del Caffi, ci parla della vita e delle opere di lui, e parla efficacemente, senza quelle amplificazioni nelle quali poteva con tutta facilità cadere in favore dell'illustre suo avo; ei si diffonde piuttosto, con dettagli che ne mettono in rilievo il valore, circa un manoscritto che riguarda la *Storia della musica teatrale in Venezia durante la sua Repubblica*. Il lavoro è degno di quello pubblicato sulla *Cappella di San Marco*; gli si aggiungerebbe anzi, secondo il programma a cui mirava il Caffi, di scrivere cioè la *Storia generale della musica presso i Veneziani*.

Sarebbe utilissimo che il manoscritto scoperto dal Prof. Salvagnini fosse dato alle stampe, perchè troppo incompleti, per quanto decantati, sono i libri apparsi a tutt'oggi sui teatri melodrammatici veneziani.

Segue il testamento di Jacobella Pierluigi, illustrato dal Maestro Alberto Cametti, quale nuovo documento sulle origini di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Mi pare di aver letto qualche cosa di simile nella *Rivista Italiana* degli anni scorsi per cura dello stesso autore.

Le melodie tradizionali di Val di Mazzara, raccolte dal Prof. Alberto Favara, s'impongono certamente per l'assenza di ritmo e per certe alterazioni cromatiche stranissime nella musica popolare. Dobbiamo riconoscere in esse un carattere anche troppo originale, ma credo che il Prof. Favara s'inganni quando attribuisce a questi canti *energie ignote, preziose « per la vita e per l'arte nuova »*. A sostenere tale asserto gli avrebbe forse giovato la pubblicazione dell'accompagnamento e della forma regolare che, a Roma nel dicembre 1903, io ho sentito da lui dare alle melodie qui seccamente trascritte; ma d'altronde allora era in gioco l'abilità del compositore e il buon gusto dell'artista, mentre adesso il nudo fatto storico è ridotto a ben modesti confini.

Per la pratica dei modi e dei ritmi antichi, noti soltanto in teoria,

destano grande interesse i canti ecclesiastici italo-greci importati anticamente in Calabria e in Sicilia da Greci e Albanesi che vi cercarono rifugio di fronte alla persecuzione degli Iconoclasti e dei Turchi. La trascrizione, benissimo riuscita, che ne fa il P. Ugo Gaisser è fornita di una dotta illustrazione che lascia scorgere il valore di questi documenti dell'arte greca anteriore alla conquista turca, documenti mirabilmente adatti a gettar luce nel campo oscuro della musica greca antica e dell'ecclesiastica che ne derivò.

Dell'arte musicale indigena e popolare in America trattò al Congresso il signor Pietro P. Traversari-Salazar, citando Arie, Canzoni, Poesie, Stromenti e Danze di varî paesi del nuovo mondo. La sua *Comunicazione* apparisce soltanto in sunto negli *Atti del Congresso*, ma tuttavia, tanto per la novità assoluta del tema, quanto per l'originalità spiccata dei saggi di musica annessi, attrae vivamente l'attenzione del lettore.

Il Dottor Oscar Chilesotti traduce dal *Thesaurus harmonicus* di J. B. Besard molti *Airs de Court* allo scopo di caratterizzare per quanto è possibile queste canzoncine a voce sola che si cantavano sul liuto in Francia quando in Italia la camerata di Casa Bardi inventava la monodia vocale.

In un'altra Memoria lo stesso Chilesotti presenta diverse trascrizioni di musica per liuto, dal Codice di Vincenzo Galilei, che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Firenze e che è rimasto ignoto perchè si credeva contenesse le intavolature inserite nelle due edizioni del *Fronimo*. Vi troviamo invece *Arie di danza* (Pass'e mezzi, Romanesche, Salterelli, Gagliarde, ecc.) notevoli per una grande ricchezza nell'impiego di tonalità inusitate nel cinquecento ed anche più tardi. Ciò prova come il temperamento eguale, che Bach applicò genialmente al clavicembalo per potersi servire di tutte le gamme, era un fatto compiutosi naturalmente e inavvertitamente da varî secoli nell'accordatura del liuto; Vincenzo Galilei ne trasse profitto per primo scrivendo in toni che al suo tempo nessuno pensava si potessero usare. Nella traduzione il Chilesotti ha curato di distinguere la melodia dall'accompagnamento, ciocchè, egli dice, maravigliandosene, trascurano di fare alcuni interpreti della musica di liuto.

Della costituzione di un museo dell'arte drammatica italiana è il tema di una conferenza tenuta dal Prof. Luigi Rasi; esso esorbita dal genere di recensione che mi spetta.

Circa la comunicazione del Prof. Giuseppe Radiciotti sul *Teatro e Musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX* osservo che non si potrebbe immaginare nulla di più accurato, ma che

simili pubblicazioni giovano stampate in edizione speciale, ed estese ad un periodo d'anni piuttosto lungo. Il Prof. Radiciotti renderà certamente un segnalato servigio alla storia dell'arte italiana se vorrà completare questo suo lavoro, magari in proporzioni meno grandiose, col chiarire un'epoca meglio determinata della cultura musicale in Roma.

Gli amatori della musica del cinquecento ricorderanno il bell'articolo che il Prof. L. A. Villanis pubblicava nel primo fascicolo 1903 della *Rivista Musicale* riguardo *Un compositore ignoto alla Corte dei Duchi di Savoia (da un manoscritto della Biblioteca di Torino)*. Pel Congresso di Roma il Prof. Villanis estese le sue ricerche ad altri Codici di quella Biblioteca, sicchè nel volume relativo abbiamo il piacere di trovare un commento che ci chiarisce l'importanza dello studio da lui compiuto, e una chiara trascrizione, coi *fac-simili* relativi, di alcuni pezzi, dai quali possiamo avere un'idea del genere di musica conservataci nei manoscritti Torinesi.

Non ho parlato dei *Temi di discussione* premessi alle Memorie, prima di tutto perchè la serenità inconcussa della loro discussione non lascia luogo ad ulteriori avvisi, e poi perchè i voti espressi sono destinati, secondo il solito, a rappresentare niente altro che pii desiderî di pochi studiosi. O. C.

G. BRAGAGNOLO-E. BETTAZZI, La vita di Giuseppe Verdi. — Milano. G. Ricordi e C. editori (L. 2).

Il libro dei signori Bragagnolo e Bettazzi ottenne il premio nel concorso promosso dalla Casa Bertelli per una vita di Giuseppe Verdi narrata al popolo. Non per questo mi piace lodarlo, ma per la serietà con cui fu pensato e il fervore con cui fu composto. La imagine dell'artista e dell'uomo vi spicca nitidissima, tra una folla di minori figure, in una larga rappresentazione dei tempi e dei luoghi. E l'opera à le qualità che più si pregiano in un lavoro popolare: sobrietà d'indagini, semplicità di struttura, agevolezza — non mai sciatta — di stile. Solo le nuoce certa esagerazione di lode, che in alcune pagine è a dirittura sconvenienza; come là ove l'arte verdiana è esaltata su quella di Riccardo Wagner. *Omnia vincit amor:* sta bene. Ma che direste d'un critico tedesco, il quale paragonasse il Cranach a Leonardo o il Klopstock a Dante? R. G.

G. HOUDARD, Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité (D'après une thèse récente). — Saint-Germain-en-Laye, 1905. M. Mirvault (Extrait du *Bulletin de l'Académie des Artistes Musiciens de Province*, Numéro de Mai 1905).

Della tesi di M. L. Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, M. Houdard aveva già trattato nella *Revue Internationale de l'enseignement* (15 mars 1905), per combattere prin-

cipalmente « l'objectif avoué de l'auteur de soustraire *au joug de* « *la loi des nombres*, l'art de la composition musicale tout entier: « harmonique et rythmique », e « le *parti pris* de créer un enten- « dement musical nouveau »; il suo scritto s'imponeva all'attenzione di chi studia serenamente l'arte antica e s'appassiona per la moderna senza preconcetti di scuole, facendo sorgere il desiderio di vedere più ampliamente svolta la questione.

Oggi M. Houdard soddisfa l'interesse destato con un breve opuscolo e promette la versione, per sua cura, dei pochi frammenti che ci restano degli Elementi ritmici di Aristosseno, mai tradotti in francese. Intanto stabilisce che « Aristoxène part toujours de la « réalité des faits et n'y ajoute qu'une bonne ordonnance et une « explication raisonnée..... Il était plein d'enthousiasme pour les « vieux maîtres et ne cessait de combattre le goût contemporain. « Sa théorie repose, sans contredit, sur l'étude des poètes classiques »; ciò contro l'asserzione di M. Laloy, secondo il quale « Aristoxène « n'est pas un modeste et passif témoin qui enregistre les procédés « et les traditions d'un art; c'est un théoricien novateur, qui donne « moins un exposé qu'un système; et ce système est trop bien « construit pour enfermer la réalité jusque dans ses derniers « détails ».

M. Houdard tende così a distruggere le deduzioni fatte e da farsi a proposito del ritmo nel canto gregoriano e dei ritmi disordinati e stranissimi messi in uso da qualche maestro della scuola francese modernissima.

Del canto gregoriano dice che « il n'a jamais été une musique « populaire, le peuple n'ayant pas liturgiquement le *droit* de le « chanter; il n'est pas pieux, à cause de sa virtuosité même; il « n'ignore par la virtuosité puisque c'est la seule raison de son « existence, la seule raison de sa conservation faute de pouvoir « simplifier la mélodie », mentre M. Laloy sostiene tutto il contrario.

Circa l'altro affare, e precisamente « qu'il faut délivrer la mu- « sique de la *tyrannie des nombres* » nella melodia e nell'armonia, osserva come certe composizioni dove la tortura incessante del ritmo spicca nel modo più bizzarro e meno logico, e dove rimbalzano dissonanze inconcepibili, producono solo effetti disastrosi sulle ben costrutte orecchie del pubblico; e finisce col prevedere che se l'avvenire ci riserva sorprese dal lato della ritmopea musicale « l'évolution « ne se fera et ne pourra se faire qu'en se basant elle-même sur « les *lois des nombres*, que M. Laloy appelle *tyrannie* et nous « *bienfait*, car, seule, cette loi raisonnée, solide, nous offre une base « d'appréciation sûre ».

O. C.

A. B., Un nouveau livre sur les neumes. Étude critique. — Paris, 1905. A. Picard.

Il libro che diede argomento alla critica di Mr A. B. (?) porta il titolo: *Neumenkunde. Palaeographie des Gregorianischen Gesanges, von Peter Wagner*, ed è apparso quest'anno; la critica dell'opuscolo francese riguarda l'opinione del signor Peter Wagner, il quale, rifiutando la teoria del ritmo misurato nel canto fermo, difende quella del ritmo oratorio. Mr A. B., cui dobbiamo riconoscere erudizione profonda e fino discernimento nel giudicare sulla intricatissima questione, batte gli apprezzamenti del Wagner e sostiene gagliardamente che il canto gregoriano, e *ab initio* e nel tempo del suo maggiore rigoglio, si svolse sempre su misura ritmica regolare. Conclude così: « Il nous faut arriver jusqu'au milieu du « XVIIIe siècle pour trouver, chez Léonard Poisson, curé de Mar- « changis, la première allusion au rythme de la parole, et encore « la doctrine de l'auteur n'est-elle pas constante sur ce point. On « voit par là que la tradition du rythme oratoire ne remonte pas « bien haut.

« En résumé, l'auteur de Neumenkunde n'a pas réussi à démontrer « que ce mode d'exécution fût en usage dans les siècles anciens: « il a même été forcé de reconnaître que les plus illustres théori- « ciens de l'âge d'or du chant grégorien sont en opposition avec « cette théorie, et que la fameuse école de Saint-Gall, que l'on nous « donne toujours comme modèle, admettait dans l'exécution du « chant liturgique un rythme basé sur la valeur porportionnelle « des notes.

« Telle est la conclusion qui nous paraît ressortir clairement de « ce livre.

« Les autres affirmations de l'A. ne reposent que sur des hypo- « thèses sans fondement et qui, le plus souvent, vont à l'encontre « des documents et des faits ». O. C.

J. WOLF, Geschichte der Mensural — Notation von 1250-1460. — Leipzig, 1904. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Questa parte riguarda esclusivamente gli esempi di notazione mensurale, che l'A. ha copiati da diversi codici a documento delle sue dissertazioni, delle quali si è già discorso in uno dei precedenti fascicoli di questa *Rivista*. L. TH.

C. GRUNSKY, Musikgeschichte der 17. und 18. Jahrhunderts (Sammlung Göschen). — Leipzig, 1905. G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung.

Nella concisione che l'A. si è imposto, chiaramente si vede con quale fine egli ha pubblicato questo piccolo manuale; mettere in evidenza quanto più appaia interessante nelle musiche del sec. XVII

e XVIII, onde se ne tragga maggior partito da' moderni. Le pubblicazioni alle quali egli s'è affidato sono molto note: egli vi ha ricamato attorno qualche cenno storico e biografico: or tutto ciò può costituire un manualetto di qualche praticità. L. TH.

E. J. OLDMEADOW, Schumann (Bell's Miniature Series of Musicians). — *Chopin* (id. id.). — London. George Bell & Sons.

Son piccole biografie coteste e però compendiano diligentemente i fatti più salienti nella vita dei due grandi artisti. Naturalmente non si tratta che di fatti considerati nella loro esteriorità, mentre sappiamo quanto, e per Chopin e per Schumann, la valutazione delle cause serva a spiegarseli. L. TH.

W. M. H. GRATTAN FLOOD, A History of Irish Music. — Dublin, 1905. Browne and Nolan Limited.

La storia della musica irlandese muove da tempi antichissimi. Il canto popolare d'Irlanda è una delle più singolari e artistiche manifestazioni, le quali precedono e prevengono lo stabilirsi di forme accettate e sviluppate dalla musica medioevale e dalla moderna. Se propriamente l'autore non ha tenuto ben presente questa indissolubile catena di relazioni e di fatti, non pertanto egli ci ha dato una storia della musica irlandese specializzata ne' suoi varii periodi di sviluppo, dal secolo VI fino ai nostri giorni.

In realtà è questo un libro di cui sentivasi il bisogno: esso arreca cognizioni nuove e ne approfondisce delle oramai comuni con giustezza di metodo e d'analisi. L. TH.

C. DE-RODA, Ilustraciones del 'Quijote'. Los instrumentos músicos y las danzas. Las Canciones. Conferencias dadas en el Ateneo de Madrid los días 1 y 18 de Mayo de 1905 con ocasión del tercer centenario de El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. — Madrid, 1905. B. Rodriguez.

Alla prima conferenza, in cui l'autore riferisce con larga erudizione sugli stromenti e sulle danze dell'epoca di Don Chisciotte, stanno aggiunti quattro pezzi della Musica di Gaspar Sanz per Chitarra spagnuola (1674). Mi paiono poco chiare, insignificantissime anzi, la *Gagliarda*, la *Sarabanda* e la *Ciaccona*, danze che da quasi un secolo brillavano in Italia di vivace originalità; forse furono anche male interpretate nella trascrizione. La *Follia* però è abbastanza graziosa e caratteristica; ne ricordo il motivo, svolto in variazioni senza numero dai chitarristi italiani della prima metà del secolo scorso.

Trovo invece molto interessanti le tre Canzoni, a voce sola con Vihuela, che illustrano la seconda conferenza — una *Villanesca* di Francesco Guerrero, una *Romanza* di Esteban Daza e un *Soneto* di Pedro Ordoñez — tolte da *El Parnaso de Esteban Daza* (1576).

La *Música del retablo del Maese Pedro* è curiosa nella sua stromentazione di trombe e timpani, e di oboe, trombe, timpani e tamburi. Essa figura, non arrivo a capirne il perchè, nel *Libro de guitarra de Gregorio Sanz* (1674). O. C.

Critica.

I. VALETTA, I quartetti di Beethoven. — Roma, 1905. D. Squarci.

Ottima illustrazione dell'opera meno divulgata del sommo maestro, il grazioso libriccino di Ippolito Valetta fu dato alle stampe per ricordare Joachim e compagni che nel marzo di quest'anno eseguirono a Roma, coll'abituale loro valentìa, i sedici quartetti di Beethoven.

Il Valetta ha svolto il tema propostosi in dettaglio spigliato e brillante, sia dal lato storico, accennando all'epoca ed alle circostanze in cui furono composti i quartetti, sia dal lato estetico, ricercando il carattere speciale e i pregi d'ogni singola opera.

Brevi note, in appendice, lasciano scorgere la personalità artistica dei professori che costituiscono il Quartetto Joachim. O. C.

W. NIEMBNN, Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 Farbigen Tafeln dargestellt. — Leipzig, 1905. Verlag von Bartholf Senff.

Questo lavoro è sorto dalle esigenze moderne di avere delle tavole prospettanti la classificazione delle scuole e dei singoli compositori. Esse presentano un quadro della storia della musica nel secolo XIX: anno di nascita e morte, importanza dei compositori, le specie d'arte da essi preferibilmente coltivate, le influenze venute d'altre parti, cataloghi delle opere e delle lor prime rappresentazioni, tutto questo il lettore può vedere plasticamente in un solo sguardo.

Il testo è stampato nelle lingue più importanti d'Europa.

L. TH.

D. G. MASON, Beethoven and his forerunners. — New York. The Macmillan Company.

L'A. ha messo in relazione lo spirito della musica beethoveniana con le tradizioni che la precedono e si dipartono da Palestrina e Monteverde. Per lui Beethoven non è che la necessaria compendiazione di tendenze manifestatesi nei momenti più nobili e più precisi dell'arte, una identificazione moderna e tutta sfolgorante di genio, delle maggiori spiritualità che dieder forza e tipo alle manifestazioni musicali in ogni tempo. La dimostrazione segue per una via storica, continua, efficace e persuasiva. L. TH.

Estetica.

G. MELLI, La filosofia di Schopenhauer. — Firenze, 1905. Ed. Seeber (L. 3,50).

Rare volte mi accadde di leggere un libro di scrittore italiano con un sentimento di ammirazione così continuo e così vivo.

La critica filosofica, specialmente quando si esercita su le opere dei grandi, ci dà per lo più o l'esposizione arida o il commento arbitrario; cioè o un' imagine ridotta o un'imagine difforme. Qui abbiamo invece un'interpretazione fatta di sagacia e d'amore. Qui, veramente, Arturo Schopenhauer parla in lingua italiana pensieri proprî e grandi. Nell'anima del Melli il verbo del filosofo di Danzica è risuonato profondo; la dottrina, meditata a lungo, è divenuta piena e perfetta armonia nella sua mente. E questa armonia egli à saputo trasfonderla intera, e ancor vibrante, nella parola; che è concisa, come sempre quando è denso il pensiero, e, come sempre quand'è fervida e salda la convinzione, eloquente. I lettori della *Rivista* sanno come intimamente e per quanti modi alla meditazione schopenhaueriana su l'arte e su la vita si attenga l'opera innovatrice e creatrice di Riccardo Wagner. Non è dunque fuor di luogo segnalare qui un libro ove tal meditazione è ritratta in tutta la sua grandiosa e severa bellezza. Nè al Melli spiacerà che il suo lavoro, scritto per i cultori della filosofia, sia ricercato e pregiato dagli studiosi di quell'arte che lo Schopenhauer amò sovra tutte e nel cui linguaggio egli imaginò rivelata « l'essenza stessa della vita e del mondo ». R. G.

CURT L. WALTER, Prolegomena einer freien Akademie für die redenden Künste und eines pangermanischen Nationaltheaters. — Berlin-Wilmersdorf. Tempelkunst-Verlag.

Questi *Prolegomena* hanno fondamento nella cultura germanica. Un'accademia per le arti della parola e del suono ha per iscopo di approfondire la coltura dello spirito coltivando l'arte letteraria e perfezionando la religione. Una delle forze che aiutano maggiormente a conseguire questo fine è il teatro nazionale. Questo, nel senso di Wagner, compendia appunto la manifestazione più completa e più alta delle arti sorelle insieme operanti.

Ecco i concetti principali svolti dall'autore. L. TH.

Opere teoriche.

Wie studiert man Musikwissenschaft? Von einem Musikhistoriker. — Leipzig, 1905. Rosberg'sche Verlagsbuchhandlung.

In 20 Università tedesche (limitandosi alla sola Germania) si insegna *Scienza della musica.* L'A. di questo piccolo scritto indica

le modalità che seguir debbonsi da chi si applica a questi studi nelle Università; di più espone un quadro dei diversi corsi e delle conferenze che vi sono tenute. L. TH.

K. LICHTWARK, Praktische Harmonielehre. — Leipzig. C. F. Kahnt Nachfolger.

Il trattato del Lichtwark, per quanto rivolto ai principianti, esaurisce il campo dell'armonizzazione in modo chiaro e conciso. Come prontuario per gli esempi riferibili alle teorie più accreditate dell'armonia, è consigliabile specie a chi non intende trattare tutte quante le relative discipline. L. TH.

Ricerche scientifiche.

Dott. G. ZAMBIASI, Un capitolo di acustica musicale. — Pisa, 1905. Pieraccini (Estratto dal *Nuovo Cimento*, serie V, vol. IX, fascicolo di Aprile 1905).

Quel principio, veramente originale, che l'autore aveva esposto, dopo le sue prime esperienze, nelle due memorie su *Le figure di Lissajous nell'estetica dei suoni*, e su *La legge dei rapporti semplici e l'arte musicale*, pubblicate nella *Rivista Musicale* del 1903 e 1904, è trattato con nuovi dettagli, sotto il punto di vista più strettamente scientifico, nel presente opuscolo.

Stabilita la vera interpretazione fisica della figura di Lissajous: « imagine elementare dell'intervallo musicale che si riconosce ad « occhio così come l'intervallo ad orecchio: la sua *forma* indica « quante vibrazioni di ciascun suono concorrono a formarla, e *il* « *tempo che essa richiede* a formarsi è la misura della durata del « periodo elementare dell'intervallo », l'autore studia i diversi periodi di formazione delle figure risultanti dai singoli rapporti (Lissajous) e dagli accordi (Zambiasi), ed arriva a stabilire la legge che le consonanze (assoluta, perfetta, media ed imperfetta) e le dissonanze dipendono dalla maggiore o minore rapidità con cui si determina la figura di Lissajous, ossia dal periodo. Il grado di rapidità regola il grado di percettibilità di uno o più intervalli; e quanto più presto è percepita l'unione di più suoni tanto maggiore è la consonanza che ne deriva.

Circa l'applicazione di questa legge all'arte, le deduzioni dello Zambiasi, raccolte in un paragrafo finale, riescono interessantissime perchè spiegano, colla massima evidenza, verità finora soltanto intuite dal genio dei compositori, sia nella scelta dei mezzi e dei modi adatti ad esprimere l'idea musicale, sia nelle norme fondamentali dell'estetica dei suoni.

Riassumere per sommi capi il lavoro del Dottor Zambiasi non potrei, tanto desso è stringato; dirò anzi che la lettura non ne

riescirebbe facile a coloro che non sono bene addentro in ciò che pur troppo molti musicisti chiamano le cose segrete dell'acustica. Per questo credo di suggerire all'autore di render palesi a tutti certi misteri punto misteriosi mediante la compilazione di un libro in cui sia raccolta, con largo corredo di spiegazioni, la materia dei varî articoli da lui pubblicati sopra un argomento che egli seppe sviscerare mercè il suo profondo acume, imponendo nuove vedute nell'acustica moderna. I musicisti, che amano imparare ne trarrebbero una coltura seria a vantaggio dell'arte. O. C.

Musica sacra.

Melodie Religiose Popolari, Messa n. 3 di Gloria. — Roma, 1905. Società italiana per la musica religiosa popolare.

Le parole sono italiane e dettate dal prof. Giulio Salvadori: la musica del maestro Filippo Capocci non ha altro requisito che la semplicità, certamente necessaria nell'intento che perseguono queste pubblicazioni essenzialmente popolari. L. TH.

W. GOUSSEAU, Essai d'accompagnement du chant grégorien. — Paris, décembre 1904. Dupré.

Non saprei con quali criterî sia da apprezzare il tentativo d'accompagnamento del canto gregoriano che pubblica in semplice foglietto volante M.r W. Gousseau, Maître de Chapelle de S.t Nicolas du Chardonnet e Professeur au Petit Séminaire. Nè credo che la fusione di due arti, che s'ispirano a concetti affatto diversi, possa condurre ad un insieme soddisfacente il sentimento estetico moderno, specie sotto il riguardo del ritmo.

L'aveugle-né.

Ton. 6.

Lá-tum fé-cit ex spú-to Dó-mi-nus, et li-ní-vit ó-cu-los mé-os:

Orgue

et á-bi-i, et lá-vi, et ví-di, et cré-di-di Dé-o.

In ogni modo, se si volesse dare un accompagnamento al canto gregoriano, *Quod Deus*, etc., gioverebbe tener conto anche dell'esperimento fatto dal maestro Gousseau. A dilucidazione di esso trascrivo uno dei tre canti da lui armonizzati. O. C.

O. BARBLAN, Psaume 117 pour double chœur a capella, Op. 12 (Leipzig, C. F. Kahnt): *Völkergebet, Für Musik.* — Paris, Leipzig, Neuchatel. Sandoz, Jobin & C. éd.

Il salmo a otto voci ha una speciale importanza quanto alla tecnica, congiunta a un fine senso moderno della modulazione. Gli altri due pezzi, cori modesti a quattro voci, sono esempi di limpida e dolce cantabilità. L. TH.

Wagneriana.

E. FORCHHAMMER, Bayreuth und die Parsival — Aufführung in Amsterdam. — Berlin und Leipzig. Magazin Verlag Jacques Hegner.

L'autore di questo piccolo scritto polemico difende il progetto della Società Wagner di Amsterdam di eseguire il *Parsifal*; e questo fa raccogliendo parecchi documenti che, secondo lui, stanno a provare la falsità delle accuse che sono state dirette a quella Società per mezzo di ripetute pubbliche proteste. L. TH.

G. A. KIETZ, Richard Wagner in den Jahren 1842-1849 und 1873-1875. — Dresden, 1905. Verlag von Carl Reissner.

Un libro di ricordi personali, che Gustavo Adolfo Kietz ha lasciato sulle sue relazioni con Riccardo Wagner. Egli fu uno de' suoi più intimi amici, lo conobbe al suo arrivo a Dresda nel 1842 e assistette all'alternarsi delle varie vicende nella sua vita fortunosa, agitata, felice, quando nell'una quando nell'altra città. Il diario del Kietz ci dipinge l'uomo e l'artista con semplicità che avvince e reca una grande e pietosa poesia nell'animo del lettore. Anche le figure di Minna, Cosima, Bülow, Listz ed altri sono rappresentate con particolarità nuove e, nella loro umana semplicità, commoventi.

L. TH.

Musica.

P. AUBRY, Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. — Paris, 1905. A. Picard.

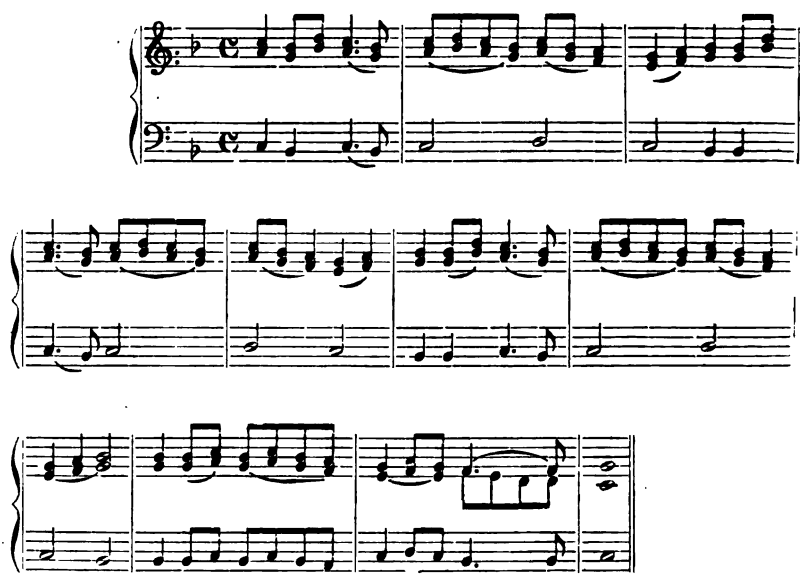
Per quanto si tratti proprio di uno schizzo, il lavoro di Mr Aubry può servire di guida per completare la bibliografia della Canzone popolare presso ogni nazione di Europa, bibliografia che, per riescire utile, dovrebbe contenere le ricerche fatte sulle canzoni antiche, mentre per le moderne esistono le raccolte comunissime edite negli ultimi cinquant'anni.

L'autore dispone le note bibliografiche delle quali è a cognizione in questo modo, con qualche accenno sulla maggiore o minore corrispondenza del titolo colla materia per quei libri che potè vedere: I. Canzoni popolari greche; II. C. P. neolatine (*a.* Francia, Canadà e Svizzera francese; *b.* Italia; *c.* Spagna; *d.* Portogallo; *e.* Romania); III. C. P. nei dialetti celtici: 1° gruppo bretone; 2° gruppo gaelico (*a.* Irlanda; *b.* Isola di Man; *c.* Scozia); IV. C. P. nei dialetti germani: 1° Germanici settentrionali (*a.* Danimarca; *b.* Svezia; *c.* Norvegia); 2° Germanici occidentali (Germania in generale, Germania per provincie, Austria, Fiandre, Inghilterra); V. C. P. Celto-lituane; VI. C. P. slave (*a.* Slavi del sud; *b.* Russia; *c.* Polonia e Slavi occidentali); VII. C. P. armene.

Tre capitali speciali riguardano le C. P. d'origine turca, ungherese e finnica, la C. P. basche e quelle del Caucaso.

Seguono due appendici, nella prima delle quali l'autore trascrive tre canti georgiani; la stranezza della loro armonica monotonia m'induce a riportarne il secondo come quello che è meno intollerabile al nostro gusto.

Canzone popolare georgiana.



Il complemento bibliografico dell'Appendice seconda concerne Canzoni popolari greche, svizzere, turche e di varî popoli slavi. O. C.

Varia.

F. VATIELLI, I « Canoni Musicali » di Ludovico Zacconi. — Pesaro, 1905. Annesio Nobili.

A completare il suo studio sullo Zacconi, di cui accennai ultimamente nella *Rivista Musicale*, oggi il signor Vatielli presenta varî saggi dei canoni raccolti e spiegati dal noto musicista pesarese in un manoscritto che si conserva nella Biblioteca Oliveriana di Pesaro. Niente di più curioso di questi canoni per gli amatori di enigmi! Non si creda però che nelle astruserie cercate dallo Zacconi vi sia sempre mancanza di concetto artistico: giustamente osserva il Vatielli che nella storia della teoria musicale l'opera dello Zacconi « appare importante contributo alla conoscenza di un ge- « nere musicale, che, se spesse volte si ridusse a un mero esercizio « di sapiente e paziente ingegnosità, assurge fin anco ad essere « efficace ed eletta forma d'arte ».

Presento al signor Vatielli i più sinceri complimenti per il modo, così bene riescito, con cui ha saputo provare la scienza e l'operosità del musicista di cui imprese a far risorgere la fama. O. C.

N. VASCHIDE, Index philosophique. Publication annuelle de la *Revue de Philosophie.* IIe année. — Paris, 1905. Chevalier et Rivière.

Questo indice dà i titoli di tutti i lavori pubblicati in Europa e in America nel 1903 concernenti la logica, la metafisica, la biologia, la psicologia, l'estetica, la filosofia religiosa, la storia della filosofia e della psicologia. L'indicazione del titolo è spesso — per gli studi di maggior momento — accompagnata da un breve cenno della contenenza. Le opere menzionate sono 5367, raggruppate per materia. Un prospetto per ordine alfabetico de' nomi degli autori agevola le ricerche. R. G.

A. WOTQUENNE, Thematisches Verzeichniss der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). — Leipzig, Brüssel, London, New-York. Breitkopf & Härtel.

Bene ha fatto il solerte Wotquenne a darci questo indice tematico, il quale semplificherà e renderà sollecite le ricerche sulle moltissime composizioni di Emanuele Bach. L'indice è categoricamente ordinato e illustrato di molte annotazioni.

L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

La Nuova Musica (Firenze).

N. 111. — Unieresteiner, *Il quartetto d'arco prima di Beethoven.* — Argus, *L'opera nuova di P. Mascagni.* — Bertini, *Il centenario di Manuel Gargia.*

N. 112. — Vatielli, *I « Canoni musicali » di Ludovico Zacconi.* — Senes, *Filologia musicale.*

N. 113. — Alaleona, *Emilio de' Cavalieri.* — Ferrerio, *Le origini del melodramma.*

Musica e Musicisti (Milano).

N. 4. — *Casa di riposo per musicisti.* — *La riforma del Teatro Regio di Torino.* — *Un'opera in musica nel seicento (« Sant'Alessio » di Stefano Landi).* — *Il « Don Pasquale » alla Scala di Milano.*

N. 5. — *Casa di riposo per musicisti.* — *In un teatro cinese.* — *Le feste per il centenario del Liceo musicale di Bologna.* — *Lire e cetre.*

N. 6. — *Casa di riposo per musicisti.* — *La musica al Tribunale d'Igéa.*

Musica sacra (Milano).

N. 4. — *I Vescovi e la Musica Sacra.* — *Musica Sarda.* — *Le feste musicali di Bologna.*

N. 5. — *Il programma del Congresso di Torino.*

N. 6. — *Il Congresso di Torino.* — *Organisti ed organari.*

Rivista Teatrale Italiana (Napoli).

Fasc. 5. — Bettóli, *Genealogia del melodramma.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 10. — *I Vescovi e la Musica Sacra.* — *Congresso di Musica Sacra.*

N. 11. — *Congresso di Musica Sacra.*

N. 12. — *Congresso di Musica Sacra.* — *L'eterno..... ritmo.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 9. — *Les chanteurs italiens à Paris: Antonio Baldelli.* — QUITTARD, « *Armide* » *à l'Opéra.* — COMBARIEU, *Cours du Collège de France.*

N. 10. — A. L., *Musique et chanteurs d'Italie.* — COMBARIEU, *Cours du Collège de France.* — S., « *La Cabrera* ».

N. 11. — A. SOL., *Le chanteur G. L. Dupres (1825-1849).* — AUBRY, *J. Ferry Rebel (1664-1747).* — COMBARIEU, *Cours du Collège de France.*

N. 12. — A. SOL., *Mad. Pauline Viardot.* — E. DACIER, « *Les caractères de la danse* », *de Rebel (XVIII siècle).* — A. GUILLEMIN, *Acoustique et musique: de l'inexistence des harmoniques.* — COMBARIEU, *La Musique et la Magie.*

N. 13. — COMBARIEU, *Cours du Collège de France.* — P. WAGNER, *Le secret des neumes.* — DUREAU, *Cours théorique et pratique d'instrumentation.* — J. WOLF, *La notation mesurée de 1250 à 1460.* — W. NIEMANN, *Musique et musiciens du XIX siècle.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 16. — MICHEL BRENET, *Les neufs Symphonies.* — H. DE CURZON, *Félix Weingartner.* — A. GOULLET et H. DE CURZON, « *Armide* » *à l'Opéra, hier et aujourd'hui.* — T. *L'* « *Armide* » *en 1870.*

N. 17. — M. D. CALVOCORESSI, *La Sonate de piano et violon de M. Vincent d'Indy* (fine).

N. 18, 19, 20. — H. DE CURZON, *L'ancien Théâtre italien à Paris.*

N. 18. — R. S., *M. Félix Weingartner et J. Brahms.* — H. DE CURZON, *Au temps d'* « *Armide* ».

N. 19. — ALTON, *A propos de Marie Jaëll.*

N. 20. — A. GOULLET, « *La Cabrera* » *de M. G. Dupont.* — H. DE CURZON *Le Festival Beethoven à Paris.*

N. 21, 24-25, 26-27. — MAY DE RUDDER, *Peter Cornelius.* — *Ses Lieder.* — *Wagneriana.*

N. 22-23. — MAY DE RUDDER, *Peter Cornelius.* — HENRI DE CURZON, « *Chérubin* » *à l'Opéra Comique.*

N. 26-27. — J. TORCHET, *Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire de Paris.*

N. 28-29. — ROBERT SAND, *Harpe diatonique et harpe chromatique.* — MAUBEL, *L'histoire du Piano* (Recensione). — CANTEL, « *Parsifal* » *à Amsterdam* (Resoconto favorevole: « Une conclusion s'impose devant les injustes protestations et les vaines menaces qu'on avait élevées outre-Rhin: c'est que rarement la cause wagnérienne a été servie avec autant de désintéressement, de piété et de préoccupation d'art »). — G. S., *Quelques notes sur les* « *Festspiele* » *de Cologne.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 16. — POUGIN, *Reprise d'* « *Armide* » *à l'Opéra.* — TIERSOT, *Au pays de Gluck.*

N. 17, 18. — BOUYER, *Le secret de Beethoven.*

N. 19 et suiv. — Pougin, *L'opéra Italien au Théâtre Sarah Bernardt.*
N. 20, 21, 23, 24, 25, 26. — Bouyer, *Le secret de Beethoven.*

Le Mercure Musical (Paris).

1ère année. N. 1. — Laloy, *Le drame musical moderne.* — Rolland, *Un vaudeville de Rameau.* — Marnold, *Les tons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann.*

Id. N. 2. — Marnold, *Dialogues des morts: Mendelssohn, Brahms.* — Laurencie, *Un primitif français du violon, Francois du Val.* — Laloy, *Le drame musical moderne.*

Id. N. 3. — Aubry, *Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales.* — Marnold, *Les tons inférieurs et la théorie de M. H. Riemann.*

Le Théâtre (Paris).

Avril 1. — *Eleonora Duse.*
Id. N. 2. — « *L'Enfant roi* » *de Bruneau à l'Opéra-Comique.*
Mai 1. — *Ernest Van Dyck.* — « *Orphée* » *de Gluck à l'Opéra-Comique.* — « *Amica* » *à Montecarlo.*
Id. 2. — *Mme Réjane outre mer.*
Juin 1. — « *Le duel* » *de H. Lavedan à la Comédie Française.*

TEDESCHI

Bayreuther Blätter (Bayreuth).

N. 1-3. — Rich. Wagner, *Briefe an Mutter und Schwester.* — H. v. Wolzogen, *Wagner als Dichter der Charaktere.* — J. Kniese, *Bachgesellschaften, Bachfeste.* — J. Vianna da Motta, *Modernes Konsertwesen.* — H. Graevell, *Die Bedeutung des Griechenthums für unsere Kultur.* — G. Wittmer, *Bibel und Veda.* — K. Gjellerup-Deussen's « Kategorischer Imperativ ». — Sezione critica. — Id. statistica. — Id. ufficiale della Società Wagner.

N. 4-6. — *Richard Wagner über Schiller.* — *Goethe über Schiller.* — A. Wernieke, *Schiller und der deutsche Idealismus.* — R. Wagner, *Entwurf zu den* « *Bergwerken von Falun* ». — S. a. r.

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 15. — Elsa Asenijeff, *Das Musikalische in Max Klinger's Schaffen.* — C. Fr. Glasenapp, *Siegfried Wagner.* — Corrispondenze. — Notizie. — Recensioni. — Etc.

N. 16-17. — C. Fr. Glasenapp, *Siegfried Wagner.* — S. r.

N. 18. — Erich Kloss, *Schiller und die Musik.* — S. r.

N. 19-20. — Erich Kloss, *Richard Wagner und die klassische Literatur.* — S. r.

N. 21. — Wilh. Weber, *M. E. Bossi, seine Werden und Wirken.*

N. 22-25. — E. Reuss, *Ueber die natürlichen Grundlagen der Klaviertechnik.* — S. r.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 13, 14, 16, 17. — *Tonsatzlehre* v. M. Koch (sèguito degli Elementi d'Armonia).

N. 13. — *Zum Jubiläum der Eroica-Symphonie.* — *Die Klavierauzüge zu Wagners Werken* v. Dr. Karl Grunsky (Stuttgart).

N. 14. — *Johannes Brahms in Baden-Baden* v. Mathilde v. Leinburg. — *Musikalische Zeitfragen, IX. Die Dresdner Volks-Singakademie* v. Arthur Liebscher.

N. 15. — *Schiller Nummer* (Dedicato esclusivamente a Schiller). Da notarsi: *Schiller und die Musik* v. Dr. Alfred Schüz (Stuttgart). — *Schiller und Mozart* v. Dr. Egon v. Komorzynski. — *Dramatische Parallelen Zwischen Schiller und Wagner* v. Richard Sternfeld (Berlin), ecc.

N. 16, 17. — *Gustav Mahlers Erste Symphonie in D dur* v. Ernst Otto Nodnagel (Analisi tecnica).

N. 16. — *Grillparzers Klavierlehrer* v. Dr. Egon v. Komorzynski (Wien). — *Fedor Schaleapin* v. Johanna Kanoldt (Cenni biografici). — *Die Heirat wider Willen Komische Oper von Engelbert Humperdinck* v. J. C. Lusztig (Resoconto della 1ª rappresentazione in Berlino).

N. 17. — *Karl Maria v. Weber in Stuttgart* v. A. v. Winterfeld. — *Aus dem Briefschatz eines Musikscriftstellers* v. Dr. Adolph Kohnt (Si parla di Joseph Sittard). — *Beethoven in Paris* v. Gaston Knosp. — *Ein italienisch-Spanischer Meister der Kammermusic,* v. K. A. (In ricordo del 106° anniversario della morte dell'italiano Boccherini).

N. 18. — *Schubert-Nummer.* — Fra altro: *Franz Schubert. Sein Leben und seine musikgeschichtliche Bedentung* v. A. Niggli. *Streiflichter auf Schuberts Lieder* v. D. Richard Batka (Prag). — *Schubert-Landschaften* v. Dr. Egon v. Komorzynski, ecc., ecc.

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 16. — Dr. Alfr. Chr. Kalischer, *Das Original-Manuskript des Beethovenbriefes an Anna Milder-Hauptmann.* — Dr. A. Neisser, *Aus dem Pariser Musikleben.*

N. 17. — Dr. Georg Münzer, *Engelbert Humperdinck.*

N. 18. — Lothar Brieger-Wasservogel, *Peter Gast.* — Dr. M. Baner, *Neue Lieder.*

N. 19. — Julius Blashke, *Schillers Gedichte in der Musik.* — Dr. A. Schütz, *Die Musik in Schillers Dramen.*

N. 20. — Dr. Ludw. Schiedermair, *Gustav Mahler.*

N. 21, 24. — Karl Thiessen, *Das deutsche Gesangvereinswesen.*

N. 22-23. — Dr. A. Schering, *Der allgemeine Deutsche Musikverein seit Liszts Tode.* — R. Wickenhausser, *Der steiermärkische Musikverein in Graz.* — M. Morold, *Wilhelm Kienzl.* — Dr. R. Louis, *Ferdinand Löwe.* — Paul Marsop, « *Dem Verklärten* » *von Max Schillings.* — C. M. v. Savenan, *Ein Trinklied aus dem 16. Jahrhundert.* — Dr. W. Niemann, *Ein neuveröffentlichtes Jugendwerk Richard Wagners* [Il fascicolo dà inoltre l'analisi di opere eseguite alle feste di Graz].

N. 24. — Stanislaus Schlesinger, *Das erste Elsass-Lothringische Musikfest zu Strassburg am 20. bis 22. Mai 1905.* — Georg Christiansen, *Das F. westfälische Musikfest zu Dortmund am 28. und 29. Mai 1905.*

N. 25, 26-27. — Dr. Rudolf Louis, *Die 41. Tonkünstlerversammlung des allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Graz.*

N. 25. — Dr. Walter Niemann, *Neue Klaviersonaten.*

N. 26-27. — Dr. Wilibald Nagel, *Arnold Mendelssohn.* — Dr. Klepzig, *Der Verein Beethovenhaus in Bonn und sein siebentes Kammermusikfest.*

N. 28. — Stephan Krehl, *Neue musiktheoretische Werke.* — Max Rikoff, *Neue Opern.*

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia).

N. 29-30. — Eug. Schmitz, *Alte Tonkunst im modernen Musikleben.* — Corrispondenze. — Notiziario. — Recensioni.

N. 31-32. — Dr. L. Schmidt, « *Die Heirat wider Willen* », Oper in 3 Aufzügen von Engelbert Humperdinck. — Solite rubriche.

N. 33. — W. Junker, *Musik in Venedig.* — Ch. Karlyle, *Musikalische Zustände und Bestrebungen in England.* — S. r.

N. 34. — A. Heuss, *Ueber einige moderne musikalische Ausdrücke.* — S. r.

N. 35. — A. Spanuth, *Letzte Klänge der New-Yorker Saison.* — S. r.

N. 36-37. — M. Stener, *Von den Leiden und Freuden eines Musikreferenten.* — S. r.

N. 38-39. — H. Frhr. v. d. Pfordten, *Kunstgesang und Gesangskunst.* — S. r.

N. 40. — L. Schmidt, *Das 41. Tonkünstlerfest der allgemeinen Deutschen Musikervereins.* — S. r.

N. 41. — A. Heuss, *Richard Wagner im Lichte neuerer Wagnerliteratur.* — S. r.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

Maggio. — H. Quittard, *Note sur un ouvrage inédit de Marc Anth. Charpentier (1634—1704).* — Th. Jerichau, *Zur Notenschrift.* — W. W. Starmer, *Regarding Carillons.* — Notizie. — Conferenze. — Recensioni. — Ecc.

Giugno. — W. Niemann, *Ein neues Jugendwerk von Richard Wagner* (Fantasia für Klavier in *Fis-moll*). — E. Newman, *Liszt's « Faust Symphony ».* — R. Wustmann, *Zur Neuausgabe der « Musica boscareccia ».* — S. a. r.

Zeitschrift für Instrumentenbau. — (Lipsia).

N. 20. — Richard Niederste Schee †. — Statistiche industriali. — Notizie. — Ecc.

N. 21. — *Eine Krisis in der Pianoforte-Industrie.* — S. a. r. — Parte ufficiale.

N. 22. — *Zum 70. Geburstage* ecc. *Ludwig Bosendorfers.* — S. a. r.

N. 23. — *Die Orgeln in der Zisterzienserabtei-Kirche zu Lilienfeld in Nieder-Oesterreich.* — S. a. r.

N. 24. — Parte ufficiale industriale. — *Ein Pianino im modernsten Stile.* — S. a. r.

N. 25. — *Orgel der Stiftstrirche zu Wilhering.* — Gustav Schortmann †. — S. a. r.

N. 26. — Parte ufficiale industriale. — *Entwürfe moderner Klaviergehäuse* ecc. — S. a. r.

N. 27. — *Normal Preise für Orgeln.* — *Carl Mands Eck-Glockenflügel.* — *Hilfsmittel für den Violin- und Klavierunterricht.* — S. a. r.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Maggio. — Schiller, J. S. S. — G. Langley, *The pianoforte works of Francis Ed. Bache.* — H. Autcliffe, *Elgar and Strauss.* — Ellen von Tideboehl, *P. J. Tschaïkowski and Mme. von Meck.* — *Alessandro Scarlatti.* — *Reviews of New Music and New Editions.* — *Musical Notes.* — Musica.

Musical Courier (New York).

N. 1310. — *Paderewski's Illness and other Reference of the Day.* — Corrispondenze da Berlino, Londra, Parigi, ecc. — Articoli occasionali. — Notiziario.

N. 1311. — *Rivista Editoriale di varietà.* — *Variations.* — *The Atlante Music Festival.* — John A. Broekhoven, *The Tone Producing Functions of the Vocal Organs.* — Le grandi corrispondenze dall'Europa e dall'America. — S. a. r.

N. 1312. — *Rivista Editoriale di varietà.* — John A. Broekhven, *The Tone Producing Functions* ecc. — S. a. r.

N. 1313. — Articoli Editoriali. — *Variations.* — Corrispondenze. — S. a. r.

N. 1314. — Articoli biografici di artisti americani. — L'opera in America. — Rivista Editoriale di Varietà. — Corrispondenze da Berlino, Monaco e dalle principali città dell'America. — S. a. r.

N. 1315. — Rivista Editoriale. — Articoli sul movimento musicale dei principali centri americani. — S. a. r.

N. 1316. — Da Berlino e da Londra. — *Max Donner a prize Ninner.* — Rassegna Editoriale. — *Variations.* — S. a. r.

The Musical Times (Londra).

Maggio. — *Dukham Cathedral.* — *Miss Ada Crossley.* — R. A. Streatfeild, *Verdi and « King Lear ».* — *Occasional Notes.* — *Max Reyer.* — *Reviews.* — Corrispondenze. — Recensioni. — Musica.

Giugno. — *Miss Fanny Davies.* — *A visit to Doncaster.* — S. a. r. — Musica.

OLANDESI

Caecilia, Maandblad foor Muziek (S' Gravenhage).

Maggio. — H. Viotta, *Schiller's verhouding tot de muziek.* — *Een ongedrukt Scenario voor een operagedicht van Rich. Wagner.* — C. L. Fahro, *Een en ander in derband met der verlossingidée bij R. Wagner.* — Corrispondenze. — Notiziario, ecc.

Giugno. — Wouter Hutschenruijter, *Eene belangsvekkende levensbeschrijving, Goethe en de Muziek, Le van Milligen.* — S. a. r.

Varie.

*** Il Conservatorio popolare « *Mimi Pinson* » a Parigi, di Gustavo Charpentier, ha dovuto esser chiuso per mancanza di mezzi. La stessa sorte è toccata alla Filiale di Ginevra.

*** Max Reyer si volge per la prima volta alla composizione orchestrale. In principio della nuova stagione sarà eseguita ad Essen, sotto la direzione di F. Mottl, una sua *Sinfonietta*.

*** Fr. Glasenapp pubblicherà tra breve una raccolta di tutte le poesie liriche di R. Wagner.

*** A Venezia si ebbe in aprile la prima esecuzione in lingua italiana della cantata *La Vita nuova*, di Wolf-Ferrari.

*** A Lione si è fondata una società per dare concerti sinfonici.

*** A Lucca fu commemorato il centenario della morte di Boccherini e si affisse un'iscrizione alla casa nativa del Maestro.

*** Ernst von Possart si ritirerà il 1° ottobre dalla carica d'Intendente dei teatri di Corte a Monaco di Baviera.

*** Nelle prossime esecuzioni del « *Parsifal* » a Bayreuth canterà il tenore Richard Oeser del teatro di Corte a Dresda.

*** La Società « Cherubini » di Firenze ricorda il compimento del primo decennio della sua fondazione pubblicando in opuscolo i programmi di tutti i suoi concerti. Nel 1896, quando fu istituita, la Società trovò in condizioni veramente miserevoli la coltura musicale fiorentina: basti pensare che a quel pubblico erano ancora ignote le maggiori composizioni beethoveniane. In dieci anni le opere eseguite furono 215, scelte tra le più insigni d'ogni scuola. I programmi — nei quali fu fatta larga parte ad autori poco noti benchè spesso stati fra noi, quali il Cui, il Popper, il Rimsky-Korsakow, il Moskowski — rivelano la serietà degli intenti e il fine sentimento artistico di chi dirige l'istituzione.

*** Nei concerti orchestrali datisi in primavera a Torino si fecero non pochi cambiamenti nei programmi pubblicati. Soppresso per circostanze impreviste il concerto con Siegfried Wagner, direttore, si ebbe invece un terzo concerto diretto da Max Fiedler, nel quale udimmo una superba esecuzione di « *Una vita d'eroe* », di R. Strauss, opera vivamente attesa ed accolta con piacere dal pubblico più colto.

Necrologie.

*** A Firenze il compositore e pianista Ettore De Champs, autore di due opere buffe e varie operette e messe.

*** A Bayreuth, Julius Kniese, direttore dei cori del teatro Wagner.

*** A Vienna la signora Kupfer-Berger, eminente cantante wagneriana, che eccitò ammirazione anche in Italia.

*** A Darmstadt il pianista Ernst Pauer, che insegnò lungo tempo a Londra; autore di tre opere e di alcuni scritti, curò anche edizioni di classici.

*** A Berlino, in età di 86 anni, il prof. Albert Löschhorn, compositore pianista e autore di opere didattiche.

*** A Parigi la cantante Eva Dufrane dell'*Opéra*.

*** A Coblenza Conrad Heubner, direttore del Conservatorio.

*** Anna de Lagrange, a' suoi tempi famosa cantante, è morta a Parigi in età di 80 anni.

*** Émile Jonas, distinto compositore, è morto a Parigi. Parecchie opere egli scrisse: di lui rimane ancora una *Raccolta di canti ebraici*.

*** Enrico Giordani, esimio tenore, è morto a Bologna in età d'anni 45.

*** Fr. Strauss, padre a Riccardo Strauss, è morto a Monaco. Fu eccellente cornista.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Annuario del R. Conservatorio di musica « G. Verdi » di Milano. Anno XXII (1903-904). In-8. — Milano, Tip. Enrico Bonetti.

Bogaerts L., *S. Alfonso de' Liguori musicista e la riforma del canto sacro.* Trad. dal francese. In-8. — Roma, Tip. Artigianelli. — L. 2,50.

Bragagnolo G. e **Bettazzi E.**, *La vita di G. Verdi*, narrata al popolo. In-16. — Milano, G. Ricordi. — L. 2.

Morvilli G., *Brevi nozioni di teoria musicale.* In-8. — Campobasso, Tip. G. Colitti. — L. 1,50.

— *Osservazioni sulla scelta di un buon metodo di canto corale.* In-8. — Campobasso, Tip. Colitti.

FRANCESI

Baumann E., *Les grandes formes de la musique (L'œuvre de C. Saint-Saëns).* In-18. — Paris, Ollendorff. — Fr. 3,50.

Demeny G., *Le violiniste. Art. Mécanisme. Hygiène.* In-16, av. fig. — Paris, A. Maloine. — Fr. 2,50.

Fissore R., *Traité de lutherie ancienne. Les maîtres luthiers.* 1 vol. — Paris, Fissore. — Fr. 5.

Le tout-théâtre. 1905. Préface de R. Maizeroy. 1 vol. in-8. — Paris, Nilsson, — Fr. 6.

TEDESCHI

Beethoven's Briefe, in Auswahl hrsg. v. Dr. K. Storck. In-8. — Stuttgart, Greiner u. Pfeiffer.

Forschhammer E., *Bayreuth u. die Parsifal-Aufführung in Amsterdam.* In-8. — Berlin, Magazin Verlag.

Hoffmann F. L. W., *Logik der Harmonie.* In-8. — Leipzig, C. F. Kahnt.

Jaëll M., *Die Musik u. die Psycho-Physiologie, aus dem Franz.* In-8. — Strassburg, Strassburger Druckerei.

Jahresbericht 16., der Mozart-Gemeide pro 1904. In-8. — Salzburg, C. Höllrigl.

Kerst F., *Mozart-Brevier.* In-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Kietz G. A., *Richard Wagner in den Jahren 1842-1849 u. 1873-1875.* In-8. — Dresden, C. Reissner.

Kleefeld W., *Landgraf E. L. V. Hessen-Darmstadt u. die deutsche Oper.* In-8. — Berlin, E. Hoffmann.

Lankow A., *Die Wissenschaft des Kunstgesanges.* In-4. — Leipzig, Breitkopf.

Lichtwark K., *Praktische Harmonielehre f. Lehranstalten u. zum Selbstunterricht.* In-8. — Leipzig, C. F. Kahnt Nachf.

Lutgendorff F. v., *Die Geigen- und Lautenmachers von Mittelalter bis zur Gegenwart.* — Frankfürt, A. M. Keller.

Merk G., *Allgemeine Musik- u. Harmonielehre.* In-8. — Berlin, Ch. F. Viewez.

Niemann W., *Musik und Musiker des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart.* In-4. — Leipzig, B. Seuff.

Prout E., *Das Orchester.* 1 Bd.: *Technik der Instrumente.* In-8. — London, Augener.

Reinecke C., *Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten. Briefe an e. Freundin.* 4. Aufl. — Leipzig, Gebr. Reinecke.

Tempelkunst. Archiv der Richard Wagner-Gesellschaft f. die gesammte dramat. Kunst u. Kultur der german. Welt. — Berlin-Wilmersdorf, Tempelkunst Verlag.

Thauer H., *Poehlmann's Musiklehre. Neue Darstellg. der Musiktheorie, nach einzelnen Grundsätzen v. Poehlmann's Gedächtnislehre ausgearb.* In-8. — München, Jordan.

Wagenmann J. H., *Moderne Gesanglehre.* In-8. — Berlin, J. Räde.

Wimmershof W., *Oper od. Drama? Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper.* In-8. — Rostock, C. J. E. Volekmann.

Wotquenne A., *Thematisches Verzeichnis der Werke v. C. Ph. E. Bach (1714-1788).* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Zumpe H., *Persönliche Erinnergn. nebst Mitteilgn. aus seinen Tagebuchblättern u. Briefen.* Mit Geleitwort von E. v. Possart. In-8. — München, C. H. Beck.

INGLESI

Flood W. H., *A History of Irisch Music*. In-8. — Dublin, Browne et Nolan.

Henley W., *The Violin: Solo Playng, Solo ists and Solos*. In-8. — London, « Strad Library ».

Oldmeadow E. J., *Chopin*. In-12. — London, Bell.

— *Schumann*. In-12. — London, Bell.

Platt W., *Child-Music*. A Study of Tunes. In-8. — London, Simpkin.

Raester O., *Chats on Violins*. With 8 Illustr. In-8. — London, Werner Laurie.

Swanton H., *Lectures on Organ Blowing*. In-8. — London, Kinetic-Swanton Co.

Walker E., *The music of the Masters. Beethoven*. In-12. — London, P. Welby.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Baeker Ernst. — Op. 15. *Vier Klavierstücke.* — Leipzig, D. Rahter.

Il Baeker scrive con calore, quasi con impeto ed ottiene l'effetto senza addimostrar di cercarlo.

Dupont Joseph. — *Soprani et Basses chiffrées.* — Bruxelles, Georges Oertel.

Paul Gilson, professore d'armonia ai Conservatori di Bruxelles e Anversa, ha raccolto questi partimenti cifrati (oltre un centinaio) che mirano sopratutto allo studio degli accordi dissonanti; il vantaggio dell'opera è nell'eccitare l'allievo a risolvere i problemi di armonia pura non distratto da quanto appartiene piuttosto all'arte del contrappunto: opera della quale dovremmo dire gran bene se il nome autorevole del revisore non ci dispensasse da ogni lode.

Gulbins Max. — Op. 28. *Sonate N. 4* in *C-dur* für Orgel. — Leuckart, F. E. C.

La Sonata — o piuttosto Fantasia a programma, almeno nella prima parte — s'inspira alla storia della conversione di S. Paolo. Il primo tempo di carattere descrittivo come forma è vera musica a programma ed illustra l'episodio « Saul, Saul, perchè mi perseguiti? »; la preghiera dell'*Adagio* è bella pagina; nel terzo tempo la seconda parte di stile fugato respinge pel suo carattere ogni idea di programma. Perciò astraendo dal valore di questa composizione certo meritevole, nel contrasto fra le forme libere della musica a programma a cui noi aspiriamo e fra quelle severe alle quali l'organista è avvinto per educazione, noi restiamo dubbiosi e avvertiamo la mancanza d'unità di concezione nell'opera del chiaro compositore.

Henriques Fini. — *Bilderbuch.* — Leipzig, D. Rahter.

Venti piccoli pezzi per pianoforte, facili, scritti con gusto e diteggiati, che si possono consigliare ai principianti come dilettevole lettura.

Hofmann Heinrich. — *Album für Pianoforte.* — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Contiene venti pezzi fra originali per pianoforte e trascrizioni dalle opere *Der Trompeter von Säkkingen* e *Wilhelm von Oranien.*

Horvath Géza. Op. 56. *Deux Morceaux pour Violon* avec Piano: *Masurka — Dolce far niente.* — Hannover, Louis Oertel.

Kaun Hugo. — Op. 34. *Vier Stücke* für das Pianoforte: Menuet-fantasie, Walzer, Melodie-étude, Octaven-étude. — Leipzig, D. Rahter.

Appartengono piuttosto al genere di musica da sala, quantunque la scrittura si sostenga nè troppo conceda al meccanismo pigro dei dilettanti.

Keller Ludwig. — Op. 66. *Zwei Fantasiestücke* für Klarinette und P.forte oder Orgel:
N. 1. *Ave Maria.*
N. 2. *Abendlied.*
— Hannover, Louis Oertel.

Kroeger E. R. — Op. 60. *Stimmungen.* — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Venti pezzi per pianoforte: romantici nel carattere, eleganti nella veste, hanno momenti buoni come pensiero, specialmente quelli del secondo fascicolo.

Laurischkus Max. — Op. 17. *Skizzen* für Pianoforte. — Hamburg e Leipzig, D. Rahter.

Malichewsky W. — Op. 1. *Sonate* pour Violon et Piano. — Leipzig, M. P. Belaïeff.

Nel primo tempo è una semplicità voluta di disegni, la quale riuscirebbe uniforme se in compenso il compositore non si affermasse nelle sue intenzioni di melodista. Nell'*Adagio* la prima pagina promette più che non venga mantenuto in seguito. Il Finale è in forma di variazioni; piacevole il tema; non tutte di egual valore le variazioni: deboli le prime in confronto alla quinta e sesta. L'impressione generale è buona in questo primo lavoro.

Reuss August. — Op. 21. *Zwei Melodramen* mit Begleitung des Pianoforte:
N. 1. *Seegenspenst.*
N. 2. *Bergidyll.*
— Leipzig, Fr. Kistner.

Il testo è di M. Meine. Il Reuss dà a questa musica d'accompagnamento una forma moderna; scrittore elegante, egli ha studiato Wagner e senza servilismo lo dimostra nell'abilità con cui svolge le idee d'accordo col testo in modo scorrevole e con crescente diletto.

Rheinberger Joseph. — Op. 21. « *Johannisnacht* » für vier Männerstimmen und Orchester oder Pianoforte. — Leipzig, Rob. Forberg.

Paul Klengel ne pubblica una trascrizione per coro misto.

Ruzek Josef. — *Berceuse* für Violoncello (*oder Englisch Horn*) mit Begleitung des Klaviers. — Hannover, Louis Oertel.

Sinding Christian. — « *An die Heimat* » für gemischten Chor und Baritonsolo mit Pianoforte.

Lieder aus « *Des Knaben Wunderhorn* » : *Maria Gnadenmutter* — *Rosmarin* — *Es starben zwei Schwestern* — *Die Bettelfrau singt das kranke Kind in Schlaf* — *Wiegenlied* — *Fuge.*

Op. 67. « *Männerlied* » für eine Singstimme und Pianoforte.

Op. 68. « *Vier Gesänge* » für eine Singstimme und P.forte: *Der heilige Olaf* — *Frühlingsgedanke* — *Das schöne Mädchen* — « *Soll ich denn nie mehr küssen ?* ».

Op. 69. « *Fünf Lieder* » für eine Singstimme und Pianoforte: *Willkommen wieder* — *Sonntagsabend* — *Vorwärts* — *So komme denn wieder, du fröher Tag* — *Fahne geschwungen.*

— Leipzig, Rob. Forberg.

La presente è una nuova edizione con testo tedesco e inglese. L'esame delle singole composizioni se da una parte rivela la varietà di temperamento dell'artista che sì docile risponde alla materia poetica, dall'altra quasi sconsiglia le preferenze e costringe a ripetere le medesime lodi. Egli è che nella lirica da camera Sinding dimostra rara vena melodica, parla al sentimento e all'immaginazione, ottiene immediata la suggestione e perciò si fa accettare senza riserve.

Sitt Hans. — Op. 88. *Suite* für Violine mit Pfte-Begleitung. — Leipzig, Ernst Eulenburg.

Musica piuttosto corretta anzichè personale; lettura conveniente dal lato tecnico.

Weismann Julius. — Op. 12. « *Fingerhütchen* ». Märchenballade von Conrad Ferdinand Meyer für Bass-Baryton, vier Frauenstimmen und Orchester. — Leipzig, Rob. Forberg.

È pure pubblicata la riduzione per pianoforte. La ballata di J. Weismann fu di recente eseguita alle feste di Graz e bene accolta; scritta senza pretese, melodica e in carattere col soggetto, presenta favorevolmente il giovane compositore.

Wickenhausser Richard. — *Andante* für Posaune (Euphonion oder Bariton) mit Begleitung des Pianoforte. — Hannover, Louis Oertel.

Winkler Alexandre. — Op. 10. *Sonate* pour Piano et Alto (ou Violon). — Leipzig, M. P. Belaïeff.

Il Winkler si rivela non solo musicista perfettamente educato allo stile della musica da camera, ma anche pieno di passione; egli si esprime senza esitanza e sempre tiene avvivato l'uditore; l'ultimo tempo in forma di variazioni sopra un semplicissimo canto popolare ha più d'una bella pagina e si presenta vario e nettamente disegnato nei ritmi.

Autori antichi.

Joh. Seb. Bach. — *Lieder und Arien.* — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

— *Orgel-Fantasie und Fuge* für Klavier bearbeitet von Theodor Szántó. — Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Il fascicolo edito da Breitkopf e Härtel fa parte della collezione completa delle opere del Maestro in forma adattata all'uso pratico: comprende 75 melodie

spirituali del *Gesangbuch* di Schemelli e tre arie del quaderno di Maddalena Bach. Il testo segue l'edizione principale della *Bachgesellschaft*; l'accompagnamento per pianoforte è sviluppata da Ernst Naumann: prezioso volumetto per la nostra biblioteca.

La trascrizione della *Fantasia* e *Fuga* fatta da Szántó è a grande effetto — specialmente la *Fantasia* — perciò indicata per l'esecuzione a concerto; riuscita come interpretazione la *Fuga*, la quale si presta anche bene all'esecuzione in camera.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile*.

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

Ritratto di G. Donizetti, dipinto a Roma dal Coghetti nel 1832.

✣ MEMORIE ✣

Donizetti a Roma.

Con lettere e documenti inediti.

(Continuaz. V. vol. XII, fasc. 3°, pag. 515, anno 1905).

V.

Torquato Tasso.

1833.

Due rivali, un invidioso,
Un poeta innamorato,
Un ridicolo geloso
Stanno in corte a recitar.
(Ferretti, *T. Tasso* (atto I, sc. 1).

Non appena tranquillatosi sulla sorte del *Furioso*, il Donizetti, chiamato dai suoi impegni con Alessandro Lanari, « il Napoleone degli impresarî », si tolse alle cure della sua Virginia e, malgrado la stagione assai poco propizia, partì per Firenze. Un bigliettino da lui lasciato al Ferretti, prima di allontanarsi da Roma, dice:

Se nel leggere queste righe ti senti scuotere le guancie, non ti *scommovere*; è il bacio dell'amico Donizetti, che venne, andò e tornò senza trovarti. Pazienza.

Ti troverà al ritorno:

Salve.

Da Firenze, il 13 gennaio, scriveva al padre suo (1), lamentandosi che il poeta Romani « al solito » aveva mancato e che si trovava

(1) Alborghetti e Galli, op. cit., lett. 34.

perciò senza *libretto*, mentre l'opera — da ricompensarsi, secondo il Cicconetti, con mille e ottocento *francesconi* (1) — avrebbe dovuto andare in iscena la seconda domenica di quaresima, ossia il 3 marzo! Aggiungeva che aveva fatto progetto al Lanari, allora in Venezia a gerire gli spettacoli della Fenice, di dare, in cambio, la *Fausta* con qualche pezzo nuovo e sperava che l'impresario assentisse alla proposta.

Nella forzata attesa, il compositore non perdeva il tempo, occupandolo anzi col contralto della compagnia, Giuseppina Merola (2), in un modo che non avrebbe certamente soddisfatto la lontana sposa!

Il Lanari frattanto si mantenne nel suo divisamento di volere un'opera del tutto nuova, facendo a fidanza sulle facoltà d'improvvisazione del maestro e spronando al lavoro il Romani; il quale era tutto occupato ad appagare i mutabili desiderî del suo Bellini, nel preparargli quella *Beatrice di Tenda* che non accontentò, in ultimo, nè il poeta, nè il musicista, nè il pubblico veneziano.

Finalmente anche il melodramma pel Donizetti fu versificato — il finale del secondo atto, al cominciar di quaresima, era tuttavia nella penna del poeta! (3) — e rivestito di musica. L'opera fu studiata in soli quindici giorni e la sera del 17 marzo, quarta domenica di quaresima, quasi contemporaneamente alla prima della *Beatrice di Tenda* alla Fenice, il pubblico numerosissimo che stipava la Pergola, udiva la *Parisina*, un melanconico dramma in tre atti, e lo accoglieva con vivissima soddisfazione. Un giornale locale del tempo, il *Commercio*, dedicò un lungo articolo analitico al lavoro, articolo che leggiamo anche nel volume del Cicconetti (4). In una corrispondenza al giornale teatrale di Bologna (5), si afferma del

---

(1) Il *francescone* equivaleva a lire 5,50 della nostra moneta: onde l'affermazione del Cicconetti mi sembrerebbe esagerata, anche considerato che il *Furioso* e il *Tasso* non furono pagati all'autore, in media, che seicento *scudi*, cioè quasi la terza parte.

(2) Jarro, *Memorie di un impresario fiorentino*. Firenze, Loescher e Seeber, 1892 (pag. 133).

(3) Corrispondenza da Firenze al *Teatri, Arti e Lett.*, vol. 19, pag. 33.

(4) Op. cit., pag. 75.

(5) *Teatri*, ecc., loc. cit.

pari che lo spartito procurò caldissimi applausi all'autore, al Duprez, al Cosselli e in ispecial modo alla Ungher, « il cui genio forse fu la musa che con arpa magica ispirava al maestro le melodie incantatrici ».

La stagione teatrale era però quasi al termine e la *Parisina* non potè rappresentarsi che per nove sere soltanto: a tal proposito il Lanari asseriva di aver perduto undicimila lire nello spartito e se ne lamentava col Donizetti, che gli rispondeva: « Se poi ci perdesti 11.000 in Firenze, sono cose da dirsi al poeta e non al Donizetti che ti ha finito l'opera in sì pochi giorni, che te l'ha messa in scena, che ha corretto fino la stampa dei libretti... » (1).

Delle numerose lettere rimasteci di quest'anno 1833, nove sono datate da Roma e la prima di queste è del 27 maggio. In quella lettera, diretta al Mayr (2), si contengono utili notizie sulla nuova opera che, per conto dell'impresario del Valle, il Paterni, il Donizetti doveva apprestare pel settembre prossimo. Il contratto fu firmato il 6 giugno e la ricompensa fu fissata a seicentocinquanta *scudi* (3).

---

(1) Lettera da Roma del 6 agosto 1833, pubblicata in *Nozze Bacci-Mattani — Tre lettere inedite di G. D., pubblicate dal dott.* Francesco Cecchi. Firenze, Tip. Carnesecchi, 1891 (Alcune note apposte a queste lettere sono errate).

(2) Alborghetti e Galli, op. cit., lett. 35.

(3) Eccone il testo, ricavato dal documento originale conservato nella Biblioteca del Conservatorio di musica in Napoli:

« Colla presente, benchè privata scrittura da valere quanto pubblico, e giurato istromento rogato per mano di notaro; il signor Maestro Gaetano Donizzetti si obbliga a favore del sig. Giovanni Paterni, Impresario del Teatro Valle di Roma di scrivere, e coprire, e comporre, e vestire un libretto in musica per opera semiseria, quale sarà composto dal sig. Giacomo Ferretti, portante per titolo: *Il Tasso Torquato.*

« E ciò per la futura prossima stagione di autunno del corrente anno 1833, per andare in scena impreteribilmente con detta opera la sera dei nove settembre detto anno, obbligandosi a tale effetto di ritrovarsi in Roma li primi del mese di giugno 1833 per cominciare a coprire di musica il libretto suddetto: per indi esser pronto a principiare le solite prove, e concerti ai tempi stabiliti, e necessari; perchè così per patto e non altrimenti;

« Si obbliga inoltre il ridetto sig. Maestro Gaetano Donizzetti di lasciare lo spartito, che comporrà, in proprietà dell'Impresa, essendosi così convenuto, e stabilito; sarà obbligato ancora il prelodato sig. Maestro Donizzetti di prestare la sua assistenza a tutte le prove, e concerti, affinchè venga eseguita, e rappresentata la sua musica col migliore effetto possibile, come ancora di stare al cem-

Già da molto tempo il Donizetti vagheggiava l'idea di portare sulle scene liriche la figura del suo compatriota Torquato Tasso e di affidare la parte del protagonista all'altro compatriota, il celebre tenore Rubini. Un lodevole sentimento di amor di patria lo guidava in quel progetto; e, mentre nelle altre opere, per solito, egli si era affidato al poeta, contentandosi di musicare quel soggetto che gli venisse offerto e avendo spesso appena il tempo di leggere i versi ed imprimersi in mente le principali situazioni, questa volta si occupò con particolare amore di studiare drammi e lavori biografici scritti su quel poeta, cercando di cavarne un piano da presentare al *librettista.*

Il Rubini, per quell'olimpica indifferenza ch'è in molti grandi artisti, non si curò di associarsi alla nobile idea del maestro. La presenza in Roma, pertanto, di un artista così valente nel canto e nell'azione quale il Ronconi — che al personaggio di Cardenio nel *Furioso* aveva dato tanta intelligente interpretazione (1) — persuase il Donizetti ad offrire quell'opera in quella stagione al teatro Valle, creando la parte di Torquato per un baritono, invece che per un

---

balo in teatro le prime tre sere della suddetta opera; perchè così etc., e non altrimenti;

« In correspettività degli obblighi, che assume sopra di sè il sunnominato sig. Maestro Gaetano Donizzetti, ed in premio alle sue virtuose fatiche, il ridetto signor Giovanni Paterni si obbliga di pagare al sullodato sig. Maestro SCUDI SEICENTO, moneta romana, e questi dopo la terza sera che sarà andata in scena la detta sua opera;

« Accadendo caso fortuito, che Dio tenga lontano, dopo avere cominciato a scrivere la sudetta opera; sarà pagato in ragione del lavoro, che vi avrà fatto, e che sarà sempre da lui ultimato in altro miglior tempo da destinarsi di comune accordo. E per l'osservanza delli sopradetti patti, ambe le parti si obbligano nelle più ample forme delle leggi veglianti; e la parte che non attenderà ai sopradetti patti, ognuna in ciò che li riguarda, sarà tenuta alla rifazione di tutti, e singoli danni ed interessi.

« Fatta in doppio originale reciprocamente sottoscritta; in fede etc.

« Roma, questo dì sei giugno 18trentatre.

« GIO. PATERNI.

« *Accetto per 650.* DONIZETTI ».

(1) Pel Ronconi il Donizetti scrisse, più tardi, il *Campanello*, la *Pia de' Tolomei*, e le tre « *Marie* », la *Rudens*, la *Padilla*, e la *Maria di Rohan*.

tenore; ed affidando a questa voce la parte ingrata del traditore Roberto.

Ecco adunque quanto il compositore scriveva al suo amato maestro: « Lessi con immensa avidità le bellissime poesie e vi trovai non poco aiuto per l'opera che vado a dar qui nell'autunno. Indovini cosa scrivo? Il *Tasso*! Lessi Gueter (*Goethe*), Rosini (1), Goldoni, Duval, Serassi, Zuccala e le ultime cose del Missirini che doveva donare all'Italia per mezzo della soppressa *Antologia*; e da tanti e da tante cose, alle quali aggiungo ora quelle del signor Colleoni (2), ne formo un piano e da quello un'opera. La compagnia è debole, ma di Ronconi ne posso far qualche cosa, che mi rappresenta il *Furioso* per eccellenza.

« Da molti anni desiderava sopra sì gran poeta far qualche cosa ed avrei voluto un Rubini per protagonista, ma sia effetto del caso, o non saprei che, tutti i miei patrioti tenori mi han dimostrata la millesima parte di amicizia degli esteri... Mi getto adunque fra le braccia di un estraneo e Ronconi farà il *Tasso* ».

Il *librettista* scelto per la nuova opera fu, nemmeno a dirlo, il Ferretti: ed anch'esso, spinto dal fervore del musicista, che in persona vigilava sul lavoro, si pose con ogni impegno nell'assunto. Rilegge i lavori scenici di Goldoni, di Goethe, di Duval, di Tosini, di Rosini; rilegge quanto sull'autore della *Gerusalemme liberata* scrissero il Muratori, il Manzi, il Serassi, il Tiraboschi, il Bettinelli, il Compagnoni, il Zuccala, il Giacomazzi, il Maffei, il Byron, il Colleoni, ed alla fine il tanto bramato melodramma viene compiuto.

I quattro versi messi in fronte a questo capitolo ci compendiano tutta la trama del *libretto* stesso. Due rivali, Eleonora d'Este e la sua dama di corte Eleonora di Scandiano; un invidioso, il Geraldini, che il poeta noma Roberto invece di Ascanio; un poeta innamorato, Torquato; un ridicolo geloso, il vile cortigiano Don Gherardo.

Le prime due scene del primo atto — il quale si svolge alla Corte di Ferrara nel 1579 — ci presentano appunto questi due cortigiani,

---

(1) La commedia del pisano Giovanni Rosini era stata recitata in Roma, dagli Accademici filodrammatici, nel luglio dell'anno innanzi.

(2) Il Colleoni aveva mandato al Donizetti, oltre questi scritti sul *Tasso*, anche un'ode da musicare.

cagione delle sventure del cantore di Aminta: l'uno che odia il Tasso perchè la gloria di lui lo conturba; l'altro temendo che il poeta ami Eleonora di Scandiano, da lui vagheggiata. La terza scena ci trasporta in casa del Tasso; egli è tutto assorto nel pensiero del suo amore e scrive alcuni versi inspiratigli dalla passione, versi che ha il torto di far leggere al Geraldini, il quale, fingendo amicizia, sta spiando l'occasione per perderlo; e guai se il duca di Ferrara si accorgesse di quell'amore! I versi vengono rinchiusi in uno scrigno e la chiave n'è affidata al Geraldini, poichè nel frattempo Torquato è chiamato dalla duchessa. Rimasto solo, il cortigiano è tentato di sottrarre quei versi ed inviarli al duca: ma lo trattiene il timore di agire in persona e la speranza di servirsi di altro braccio: appunto in quel momento entra lo sciocco don Gherardo, cui il Geraldini confida che una poesia, ch'egli fa credere dedicata alla Scandiano, sia chiusa nel cofanetto. Uscito Roberto, don Gherardo non esita; forza lo scrigno e s'impadronisce del foglio: ma non così destramente che il servo di Torquato non se ne avveda.

L'ultima parte del primo atto trascorre nella stanza di Eleonora d'Este. Essa sente che una viva passione pel poeta le si è risvegliata in cuore:

Io l'udìa ne' suoi bei carmi
Ragionar d'illustri imprese,
Ma cantando amori ed armi
Parlò un guardo e il cor l'intese.

I suoi sentimenti sono facilmente scoperti dalla gelosa Scandiano, anch'essa innamorata di Torquato.

Frattanto questi giunge: nella scena bellissima, che ne segue, il poeta, invitato da Eleonora a leggere, sceglie un tratto della *Gerusalemme liberata* in cui si parla di Olindo e Sofronia; tratto che meravigliosamente s'adatta al loro caso. Commossa, la principessa interrompe Torquato per confessargli che essa non lo disprezza ed anzi... lo ama! L'idillio è interrotto da un paggio che porge ad Eleonora i versi di Torquato, inviatile da suo fratello, al quale il perfido Gherardo li aveva consegnati: e lo segue il Geraldini annunziando che il duca l'ha destinata in isposa al sire di Mantova. Il Tasso furente contro il Geraldini, che accusa di aver trafugato i versi, lo investe con la spada alla mano. Roberto si difende: Eleonora e la

Scandiano gridano a don Gherardo di separare i due contendenti, ma quegli trema dalla paura. In buon punto giunge il duca, che, dapprima sorpreso ed irato di quanto vede, simula tosto indifferenza ed allegria, e, ripromettendosi di vegliare sul poeta, invita tutti alla villeggiatura di Belriguardo.

E quivi ci trasporta l'atto secondo.

Don Gherardo comincia a raccogliere i frutti della sua cattiva azione: è dapprima beffeggiato dalla Scandiano e poscia rimproverato dal duca: pieno d'ira, giura di vendicarsi. Trattanto Eleonora d'Este viene a conoscere, per mezzo di Ambrogio, il servo, chi sottrasse il foglio di versi: così ridona la sua stima al Geraldini, al quale chiede, qual favore, che partecipi a Torquato il suo desiderio di parlargli per l'ultima volta: egli acconsente, ma, nel tempo istesso, avverte il duca dell'appuntamento.

Giunge Torquato al notturno convegno, in un bosco di lauri, spiato da Gherardo, il quale, non appena vede giungere Eleonora, corre ad avvertire la Scandiano. Il dialogo fra il poeta e la sua amata è commovente; essa lo incita a partire e a dividersi da lei: Torquato rifiuta ed è anzi per forzarla a fuggire insieme. Ad un tratto irrompono da una parte il duca e Geraldini, dall'altra la Scandiano e don Gherardo, seguìti dai rispettivi servi, con faci accese. Lo scandalo è evidente; il duca, per ripararvi, accusa d'improvvisa follìa il poeta: si rivolta a lui sdegnato Torquato, ma la sua nobile ira non serve che a farlo condurre prigioniero, mentre il duca, « con un'occhiata fiera e maestosa, umilia la gioia atroce di Geraldini e l'esultanza di don Gherardo ».

L'atto terzo è breve. Il Tasso langue da sette anni in carcere ed è oppresso dalla sua triste sorte. Giungono però i cavalieri della Corte ad annunziargli la sua liberazione e la prossima sua incoronazione a Roma, in Campidoglio. Egli, per prima cosa, vorrebbe correre dalla sua Eleonora, ma apprende allora, un po' tardi veramente, ch'essa è morta da cinque anni..... Dolorosamente colpito, il poeta quasi vaneggia; crede vedere l'immagine della sua cara e le offre il suo prossimo lauro. I cavalieri lo consolano, esortandolo a dimenticare le passate pene, per pensare soltanto al suo futuro trionfo.

Il Ferretti sentì l'importanza del soggetto e cercò di trattarlo in modo degno: infatti il *Torquato Tasso* può considerarsi tra i suoi

migliori melodrammi: lo stile n'è elevato, i caratteri sono ben delineati, l'interesse, tolto l'ultimo atto, è sempre vivo, e lo svolgersi dell'azione abbastanza naturale. Egli appose al *libretto* (1) un'introduzione per giustificare il sistema da lui tenuto nello sviluppo del soggetto:..... « Ora io, verseggiatore mediocrissimo, ma innamorato fino dai miei più verdi anni della meravigliosa poesia, della svariata dottrina e delle misteriose e lacrimevoli avventure dello scrittore di Aminta e di Goffredo, male avendo saputo resistere all'iterato invito d'essere il primo a consegnare arditamente questo sublime italiano alla scena melodrammatica, che imperiosa esige tanti poetici sagrifizî, mi sono giovato, per quanto mi è permesso, degli altrui applauditi lavori, scostandomi il meno possibile dalla severa storica verità. L'epoca in cui succedono gli avvenimenti che si passano nell'atto primo e secondo la storia li assegna all'anno 1579; si suppongono quindi trascorsi sette anni fino agli avvenimenti che si presentano nell'atto terzo, che offre le vicende di Torquato nell'anno 1586. La duchessa Eleonora, raro tipo di beltà e di virtù, logorata da lenta malattia, spirò nell'anno 1581, ed io mi sono creduto non colpevole, fingendo ignorata dal Tasso la di lei morte, per ottenere un migliore effetto nell'unica scena dell'atto terzo, non tenendo conto della fuga dal carcere e delle talora capricciose peregrinazioni del mio protagonista prima che il duca Alfonso ve lo facesse nuovamente rinchiudere ».

Afferma che le passioni e gli intrighi che agitano i personaggi sono basati sulla storia, e prosegue: « Talvolta mi è riuscito far parlare Torquato con versi tolti qua e là dal suo bellissimo e forse non abbastanza ammirato *Canzoniere,* e li fo stampare in carattere corsivo; benchè la povertà de' miei riveli, anche senza più spiegati cenni, i coniati da quel rinomato fabbro di splendidissimi versi..... »

« Il melodramma è compito. Bergamasco è il protagonista; bergamasco chi le meschine mie parole arricchisce d'armonia; d'armonia che in questo argomento il core e l'ingegno gl'ispirarono e la cara inestinguibile rimembranza d'una patria illustre che adora ».

---

(1) « Torquato | Tasso | *melodramma* | *in tre atti* | *da rappresentarsi* | *nel teatro Valle* | *degl' Ill.mi signori Capranica* | *nell'Autunno dell'Anno 1833* | Parole di Giacopo Ferretti | Musica di Gaetano Donizetti. || Roma, | nella tipografia di Michele Puccinelli | a Tor Sanguigna, n. 17 » (di pag. 68).

Lo spartito del *Torquato Tasso* — l'autografo del quale è conservato attualmente dalla Casa Ricordi, di Milano (1) — fu dedicato alle tre città Bergamo, Sorrento e Roma; cioè a quelle che allora si contendevano l'onore di aver dato i natali al poeta e a quella che, dopo averlo onorato solennemente, gli accordò la pace del sepolcro.

Il compositore ebbe agio questa volta di scrivere la sua musica con calma, non pressato dall'imminente andata in iscena dell'opera. Da un biglietto al Ferretti, scritto verso il 25 o 26 giugno (giacchè vi si parla di lumache, solite a mangiarsi in Roma per la festa di San Giovanni) e dove si accenna anche ad un credito di Luigi Prividali, direttore del *Censore universale dei teatri*, sappiamo che il lavoro aveva progredito un pezzo innanzi (2):

Che si fa adunque in tal frangente? Chiedi a Prividali dunque, il dove e il come vuole essere pagato, non che il quanto: e tuttociò senza offesa alcuna, poichè s'egli vuol essere creditore, io non amo esser debitore per stile. Salutalo tanto. Della Spech! Mezzo soprano? Siamo mezzo rovinati..... nemmeno più tanto bella? oh Dio!

Estro aiutaci. Per Poggi siamo a cavallo. Le lumache sortono a poco per volta, messe in fuga dall'olio di ricino. Saluti alla sposa, agli amici, ed a te tutto quel che vuoi. Io sono quasi all'*adagio* sai! Lavora.

Ricci in buffo? Sei sicuro di piacere (3).

V'è l'Orlandi sai!

Al Sig.

FERRETTI GIACOMO O JACOPO

In rinvio di roba sua
o di sua casa spedita.
S. P. M.

---

(1) La partitura autografa appartenne già alla Casa Lucca, la quale l'aveva probabilmente acquistata dal Paterni. Consta di tre volumi di formato oblungo, rispettivamente di pagine 209, 141 e 68. La parte orchestrale racchiude i medesimi strumenti usati pel *Furioso*, e cioè flauto, ottavino, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, tre tromboni, un basso tuba, timpani, gran cassa e quintetto d'archi.

(2) Il permesso di rappresentazione del revisore Somai porta la data del 16 luglio; quello del duca Bonelli, della Deputazione dei pubblici spettacoli, del 12 agosto.

(3) Allude forse all'*Eran due or sono tre*, che il Ferretti scrisse per Luigi Ricci (Torino, giugno 1834).

In un'altra lettera all'impresario Lanari (che era a Sinigaglia durante la fiera per dare il *Pirata* e il *Mosè* con celebri artisti e dal quale il Donizetti era stato scritturato per un'opera nuova da rappresentarsi nel 1834, e che fu poi la *Rosmunda*) leggiamo che all'11 di luglio il *Torquato Tasso* era terminato.

Se nella scelta del soggetto il Donizetti aveva mostrato di porre tanta cura, non possiamo dire che, per rivestire di musica l'azione, egli avesse scelto il più felice momento; sembrerebbe che l'ispirazione patisse un istante di sosta. Egli stesso, del resto, ci avverte che si servì di buona parte della musica del *Paria* (1).

Semplicità estrema nelle modulazioni, nessuna novità nei ritmi, abbondanza di luoghi comuni, è ciò che si riscontra infatti nello spartito, le cui melodie non sono tutte animate dal soffio vivificatore della genialità. Una certa monotonia. aleggia per tutto, in ispecie nella parte di Torquato, scritta quasi costantemente nei toni minori; i brani di carattere comico — come la parte di don Gherardo e le introduzioni dei due primi atti — offrono ben poco contrasto e arieggiano ancora lo stile rossiniano; i recitativi parlati (interrotti dagli accordi dei violoncelli) di cui abbonda l'opera — ben otto scene sono così musicate — non contribuiscono certamente ad allontanare il senso di pesantezza che il lavoro produce sull'uditore: impressione che deve forse attenuarsi allorchè l'esecuzione ne sia affidata a valenti artisti che infondano in quelle melodie tutte le magìe dell'arte del canto.

Il migliore brano dell'opera è senza dubbio il duetto al primo atto tra Eleonora e Torquato; degno veramente del nome di Donizetti, per la nobiltà e la passione che rivestono queste note; e dove perfino la cabaletta non pecca di trivialità, ed, in uno slancio di drammaticità, acquista quasi un sapore verdiano. L'altro duetto precedente tra Torquato e Geraldini è altresì di bella fattura e vi traspare qua e là, come pure in altre parti dello spartito, il futuro autore di *Lucrezia Borgia*. I primi due atti terminano ambedue

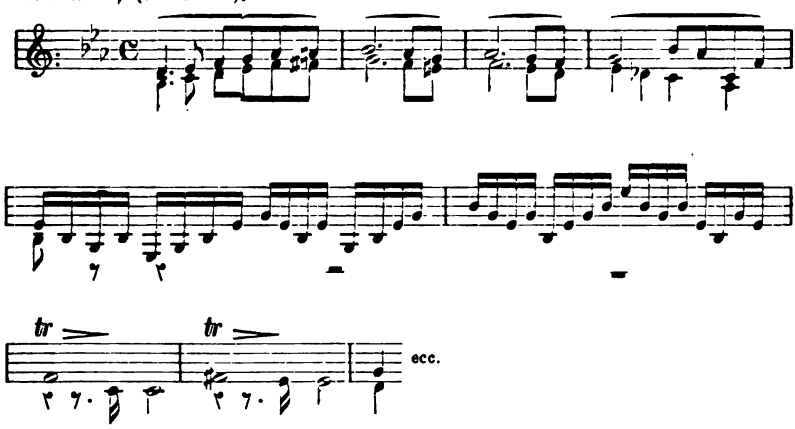
---

(1) « Quanto al *Paria* in *Poliuto, fregatenne*. Io non son uomo da far tali cose! Eppoi quello sta per metà nell'*Anna*, e l'altra metà nel *Tasso*, ed io ripeto che non son uomo da fare tai cose » (Lettera da Napoli, 15 luglio 1838, al Vasselli, in *Lettere inedite*, ecc., op. cit., pag. 31).

con finali concertati, e questi brani, in cui il nostro compositore non temeva rivali, sono del più grande effetto: il secondo finale è anzi ammirevole per l'efficacia e la verità con cui è espressa la situazione: la stretta è tolta di sana pianta da quella del quartetto finale del *Paria.*

La parte tecnica è curata da mano maestra, così nella struttura dei pezzi, come per il modo col quale sono trattate e combinate le voci e come è disposto l'accompagno strumentale: non ricco questo di variati ed impressionanti effetti, ma equilibrato e sobrio, e sparso di graziosi episodî; come, ad esempio, i piccoli preludî della cavatina di Eleonora al primo atto e dell'ultima aria « *Perchè dell'aure in sen* » di Torquato, affidati rispettivamente al clarinetto e al flauto. Anche la patetica introduzione dell'ultimo atto ha un lungo cantabile per due corni, del quale cito la chiusa:

2 Corni in *Mi*♭ (effetto reale).



per mostrare che gli esecutori del tempo non erano poi così addietro come si potrebbe immaginare!

Il *Torquato Tasso* (1) non ha nè sinfonia, nè preludio, ma poche

(1) Lo spartito completo per canto e pianoforte fu tosto pubblicato a Milano da Francesco Lucca, con riduzione dell'abate G. Moro (il Lucca stampò anche molte riduzioni per varî strumenti); e a Napoli dalla casa Girard: più tardi da quella V. Richault di Parigi. Il Ricordi ne pubblicò otto pezzi.

Gli editori romani Ratti e Cencetti stamparono il duetto tra Roberto e Tor-

misure di introduzione, nelle quali si riproduce la musica del coro dei cavalieri al terzo atto, allorchè costoro annunziano al Tasso la sua incoronazione in Campidoglio; volendo forse con ciò il compositore condurre subito il pensiero dell'ascoltatore alla gloria del poeta.

Nella corrispondenza scambiata col Lanari durante l'estate del 1833 (1), troviamo una lettera, in data del 22 agosto, in cui il Donizetti avvertiva quell'impresario che la sera medesima sarebbero cominciate le prove dell'opera.

La compagnia era composta del Ronconi, al quale, come dissi, fu affidata la parte del protagonista e su cui erano riposte le speranze del compositore; della prima donna Adelina Speck (Eleonora di Ferrara), del tenore Antonio Poggi (Roberto), del buffo Ferdinando Lauretti (Don Gherardo), del basso Antonio Rinaldi (Alfonso) e delle seconde parti Angelina Carocci (Eleonora di Scandiano) e Luigi Garofolo (Ambrogio). Una compagnia bastantemente scelta e da cui potevasi attendere qualche buon risultato.

Con grande aspettativa del pubblico, il Valle aprì col *Torquato Tasso* la stagione di autunno 1833, la sera di lunedì 9 settembre. La compagnia Mascherpa, tornata allora da Bologna, recitava tra gli atti dell'opera.

Gli applausi furono molti; « almeno in quella prima sera », così aggiunge il Chigi: gli spettatori chiamarono più volte agli onori del proscenio il maestro, i quattro principali cantanti e perfino il poeta, « caso raro nei fasti melodrammatici del nostro teatro ».

Il periodico di Bologna, che ricevette due lettere da Roma sull'esito del *Torquato Tasso* (2), annuncia che l'opera aveva « fatto un vero fanatismo in tutti i pezzi » e specialmente nella cavatina della Speck, nel duetto di questa col Ronconi e nel finale. Loda assai la Speck, che ebbe due chiamate, insieme col maestro, alla fine

---

quato « *In un' estasi che uguale* »; l'aria di Eleonora « *Io l'udia nei suoi bei carmi* »; il duetto tra Torquato e la stessa « *No, non ti spregio* » e quello tra Eleonora e Roberto « *Quando alla notte bruna* ».

(1) Tre di queste lettere al Lanari (1°, 6 e 15 agosto) sono quelle pubblicate dal Cecchi, op. cit. Due altre (11 luglio e 22 agosto) lo furono nel n. 1 della *Cronaca musicale* di Pesaro, 1896. Un'altra è nel volumetto del Piccini (Jarro, *Memorie*, ecc., op. cit.).

(2) *Teatri, Arti e Lett.*, vol. XX, pag. 25.

del primo atto, il tenore Poggi « dalla bellissima voce, che si desiderava udire in parti di maggior rilievo », e il Ronconi, che, nella grande scena del terzo atto, si guadagnò le più vive acclamazioni e fu chiamato del pari due volte, con l'autore, alla fine dell'opera.

Sembra però che i caldi applausi al Donizetti non fossero che un omaggio di stima al suo talento e al suo sapere. Lo spartito sembrò piuttosto lungo e monotono, vi si scoprirono reminiscenze e l'interesse musicale sembrò scemare dal primo atto al secondo e dal secondo al terzo.

L'opera fu diretta dal primo violino Giacomo Orzelli ed eseguita con grande impegno, chè la presenza del Donizetti stimolava al più alto grado l'amor proprio degli artisti. Sopra tutti eccelse il Ronconi, cui il terzo atto era affidato, e che, dopo l'incontro avuto nel *Furioso*, parve avesse ancora migliorato. La Speck « fece mostra di buona scuola, di bell'azione, di molta espressione e di molt'anima ». Essa « formò un incantesimo per beltà di dignitosa e scelta figura, per sublime intelligenza di scena, per la maestà che ha posta nel pitturare in teatro il difficile personaggio di Eleonora ». Il Poggi si palesò per uno dei più distinti tenori italiani, il quale sapeva cantare di grazia e di forza non ismentendo la fama che l'aveva preceduto. Il Lauretti riuscì un basso comico « intelligentissimo e diligentissimo, gran professore di musica e che non lascia mai oziosa la scena ». La Carocci e il Rinaldi cantarono ed agirono « come loro concedeva natura ed arte »; perfino il Garofolo meritò un elogio per la sua naturalezza nella parte del servo di Torquato!

La romana *Rivista* dice, riguardo al libretto, che « l'intreccio di questa azione è giudiziosamente ripartito nel suo tessuto, non manca di continuo, sostenuto e sempre crescente interesse, è condotto con non poca chiarezza ed è basato sopra storiche verità ». Sulla musica aggiunge: « Ora che i maestri italiani sembrano più dediti a declamare una frase che a ricercare una cantilena, ora che dessi, inarrivabili da tanto tempo nella melodia, trascurata oggi per la smania d'imitare quanto ci viene da oltremonte, non si curano che dell'armonia e della declamazione, e che la sola *filosofia musicale* è posta all'ordine del giorno; ora che gli odierni frequentatori del teatro, facili per ciò che concerne la parte del canto affidata ad un solo individuo, esigono molto più dal lato della stromentazione e dei pezzi

concertati, noi convenir dovremo esser quest'opera degna del rinomatissimo compositore di tanti altri capolavori. In generale la condotta è sempre di un modo deciso e vigoroso, senza però che questo vigore cada nel così detto *stimpanare a frastuono*, poichè passa pure il gran divario dal vigoroso e robusto a ciò che stordisce. L'*introdusione*, i *duetti*, le *cavatine*, i *finali* sono tutti pezzi elaborati e di assai bella struttura, ma ciò che merita, a nostro credere, particolarissima considerazione, si è il *finale* dell'atto secondo. Chi farà attenzione a questo *finale* troverà il lavoro proprio d'un maestro, il più assennato nella scienza e nel gusto » (1).

La *Rivista teatrale* lodava inoltre gli esecutori ed in ultimo le decorazioni del vestiario, non mancanti di ricchezza, benchè poco encomiabili circa il carattere, e due scene, una raffigurante il giardino di Belriguardo al secondo atto, l'altra una camera negli appartamenti della duchessa al primo atto, dipinte da Luigi Ferrari.

L'estensore delle *Notizie del giorno* (2) affermava, dopo la seconda rappresentazione, che il Donizetti « da suo pari, vestì di bella musica le parole che gli vennero offerte, nè dal suo fianco si scompagnò quella sublime filosofia che guidò sempre la penna dei più insigni maestri, ed in precipuo modo del celebre Mayr, di cui fu fortunato e prediletto discepolo. Tutto l'atto primo è fecondo di felicissime ispirazioni, e per una certa sua popolarità riscuote spontanei, iterati, vivacissimi plausi. Gl'intelligenti hanno ravvisato l'atto secondo, nel gran duetto, e nel grandioso finale, in cui Torquato è per prudenzial misura dichiarato stolto dal duca, di una meravigliosa fattura, e forse di più finito lavoro rimpetto all'atto primo; ma i plausi furono per due sere meno solenni, meno universali al finire di questi due pezzi. Udendo due volte questo secondo finale, ci è sembrato non ravvisare uno zelo eguale in tutti i virtuosi nell'obbedire alle ispirazioni del maestro: chè in taluno era palese una forse non naturale freddezza d'esecuzione nella parte vocale ».

Ed a proposito di finali, cade qui a proposito ricordare che il Cicconetti si trovò presente quando l'autore compose quello del primo atto. « Seduto una sera nella sua casa in una lieta unione di amici,

(1) *Rivista teatrale*, n. 21 dell'anno I.
(2) N. 37 del 12 settembre 1833.

[il Donizetti] ne rallegrava i ragionamenti sia con arguti motti, sia con piacevoli racconti, quando, interrotto nel meglio il discorso, si allontanò dalla camera, e, stato forse una mezz'ora, vi fece ritorno; « *e perchè ci hai così lasciato?* » gli dimandò la suocera, « *ho composto* (rispose) *il finale del primo atto* » (1).

Il *Torquato Tasso* rimase sulle scene del Valle pel corso di tre settimane, durante il qual tempo ebbe più di quindici riproduzioni, venendo, di sera in sera, maggiormente gustato (2): il 1° di ottobre fece seguito il *Furioso*. Ma questa volta, benchè Cardenio fosse sempre il Ronconi e Kaidamà il Lauretti, l'esecuzione non piacque. Il Poggi, giudicando la meschina sua parte inferiore ai suoi meriti, non cantò con quell'impegno che pure vi aveva posto il Salvi. La Speck dovè farsi abbassare di tono i pezzi a lei affidati, con diminuzione di effetto. Tutto ciò indispettì il pubblico, accorso in gran folla la prima sera, pagando il biglietto al prezzo delle opere nuove, mentre la musica del *Furioso* si sentiva perfino nelle strade, cantata dai questuanti girovaghi (3).

L'autore era frattanto, fino dal 17 settembre, partito alla volta di Bologna (dove transitò il 20) per recarsi a Milano a porre in iscena, il 1° ottobre, il medesimo *Furioso*: e di là, saputo il cattivo esito della riproduzione romana, scriveva:

Milano li 9 ottobre [1833] (4)

A. C.

Già me le aspettavo alla mia mancanza le buggerate successe nel *Furioso*, ma, Poggi avrà occasione di trovarmi... e basta.

Il nostro *Furioso* di Milano (che non è tutto quel di Roma, *verità*, perdio, *verità* buona dose) è andato benone. Lì trovai sinfonia; donne; 4 corni; 4 tromboni; cassa, ecc., ma non mal fatti, ed in questo piazzale di teatro ci volevano. La cavatina ed aria di Winter sono posticci

(1) Cicconetti, op. cit., pag. 80.

(2) *Teatri, Arti e Lett.*, vol. XX, pag. 45.

(3) *Rivista teatrale*, num. cit.

(4) Inedita. Il giorno seguente alla data di questa lettera, il Donizetti firmava il contratto per un'opera da comporsi pel carnevale sopravveniente e da offrirsi alla Scala. Quest'opera fu la *Lucrezia Borgia*, e di essa il Verzino ha particolareggiatamente narrata la genesi, distruggendo la leggenda, fin qui accreditata, della oftalmia del Mercadante, del favore a lui fatto dal Donizetti e della rapida e precipitata composizione della musica!

del *Castello di Kenilvorth*. E quindi non volendo io farci pezzi nuovi sulle tue parole, dovettero loro fare altrimenti, e siccome poi, con me alla piazza, nessuno volea tagliare e guastare, così io mi feci dare 150 scudi ed accozzai. Lasciando però nello spartito varie cose non mie, e ciò per Paterni. Parlando però come parlai sempre, replico che Paterni ora difficilmente venderà il suo, avendo quel di Torino e questo ottenuto un brillante successo.

E se mi condannasse Paterni per aver io provato coll'orchestra questo, gli direi che il nome mio era fuori, che son padre, che credea trovarlo peggio, e che potrà sempre dire Paterni, il vero come nacque, l'ho io solo.

La tua lettera la diedi a Prividali e col Giornale ne darà contezza: sentirai il gelato *Eco* ed il disapprovante *Barbiere*, che non val la pena di citare, poichè secondo lui il *Furioso* è un'ira di Dio, ed il *Furioso* alla 4ª sera fece 900 biglietti oltre l'abbonamento.

Paterni nega dare il *Tasso*, ossia la sola proprietà di canto e pianoforte od altro stromento, per 150 scudi, che vuole? Qui per me di certo non ci trovo di più, ed invece soggiungo, che qui è già arrivata la cavatina di Poggi, che io impedii di stampare, sperando nella docilità di Paterni, e che se qui insistessero, io sarò forzato a correggerla dagli errori, che perdio il mio nome ci va sopra, ed avrò un bel dire sui giornali che è falsa, qui, e fuor di qui la sarebbe venduta e comprata. Attendono inoltre l'ultima scena e pregalo perciò ad essere discreto. Io spero averci trovato la vendita dell'intero *Tasso*, ma, sia discreto perdìo onde non succeda la sorte del *Furioso*, che la mi dispiacerebbe.

Fammi la carità, va a casa mia e vedi e chiedi se spedirono il *Diluvio* a me o no, che lo attendo colla diligenza a braccia aperte (1); che per carità non ritardino!

So che ti rispedirono l'atto primo Ricci e Merelli..... Lo non si perderà.

Saluta la Speck, Ronconi e Lauretti.

E fammi il piacere a tempo perso, di rivoltar la parte di Geraldini coll'amor del Marini.

Per carità che così si stamperà

Se non ti spiace

Tante cose a Teta, agli amici, a Paterni e credimi il tuo aff.mo

Al DONIZETTI.

Sig. GIACOMO FERRETTI
Roma
(*Bollo postale di arrivo del 14 ottobre*).

(1) Il *Diluvio* si rappresentò nel carnevale successivo al Carlo Felice di Genova per ben tredici sere.

Il Ronconi, che col *Tasso* aveva campo di far risaltare pienamente i suoi mezzi vocali, contribuì a diffondere quell'opera per tutti i teatri: il suo competitore Domenico Cosselli — come sappiamo da un carteggio fatto conoscere dal Piccini (1) — diceva con sarcasmo che « il fiore dell'abilità del Ronconi era tutto racchiuso nel *Torquato Tasso* » e come il Ronconi si vantasse, allorchè cantava quell'opera, di far guadagnare « zecchini come semola alle imprese », aggiungendo ironicamente che « le genti accorrevano per *urbis et orbis* (*sic*) ad ascoltare quella Fenice, quel Velluti dei bassi cantanti ».

Nella primavera del 1834 il *Tasso* fu riprodotto al Carcano di Milano, col Ronconi stesso, con un incontro trionfale, e al D'Angennes di Torino. Nell'appendice teatrale della *Gazzetta piemontese* (2) firmata P. L. R., si lodano, del *libretto*, i caratteri, la condotta, le situazioni ed anche una certa spontaneità di versi e lindezza di stile, benchè l'affare del grimaldello urtasse alquanto. Della musica si afferma che il pregio dell'opera stava nella maestria con cui erano intarsiate le cantilene, prese a nolo qua e là da Rossini, da Bellini e da Donizetti stesso, come, ad esempio, diversi motivi tolti dall'*Esule di Roma* e come l'adagio dell'ultima aria del basso, identico a quello del basso nel secondo atto della *Fausta*, imitato nota per nota, perfino nel tono: il più bel pezzo dello spartito essere l'originale duetto tra Eleonora e Geraldini; e bellissimi il coro che precede l'aria di Gherardo al secondo atto e il finale secondo, di grande effetto.

A Venezia nella medesima stagione, male eseguito, non piacque. Nell'autunno seguente piace a Varese e a Novara, ma incontra mediocremente a Trieste e a Firenze. Nel carnevale 1834-35 lo conoscono Palermo e Padova. Nell'aprile (mentre si offriva anche a Mantova) compare al Fondo di Napoli col titolo *Sordello il trovatore* (!) affidato al Ronconi, che, per la prima volta, si recava in quella città. Il corrispondente del periodico bolognese (3) scriveva in proposito: « Vi ha esordito il basso Ronconi, venuto tra noi con molta

(1) Jarro, op. cit., pagg. 75 e 108.
(2) *Gazzetta piemontese* del 12 aprile 1834.
(3) *Teatri, Arti e Lett.*, vol. XXIII, pag. 62.

fama. Ei ci pare un baritono piuttosto, ed anzi ha una voce che spesso *tenoreggia*. Ha piaciuto molto: egli dice il canto di passione con grande verità, ma non va esente dal maledetto vizio di tutti coloro che *scendono dall'Italia* [!!!]; cioè, grida troppo, ed in Napoli bisogna giustamente cantare ».

Il Ronconi lo ripete a Lucca nell'autunno, mentre si dava altresì a Messina e si ripeteva a Padova. Nella primavera 1836 vediamo il *Tasso* riprodotto a Palermo e nell'estate seguente dato a Livorno. Nel 1837 sempre il Ronconi lo ricanta a Firenze, e già era apparso a Vienna al teatro di Porta Carinzia, alla Canobbiana di Milano, a Imola e a Lisbona (col Coletti): a Bologna va nell'autunno 1837, mentre si rappresentava a Bagnacavallo (diretto dal Paër), ad Alessandria, a Ferrara e a Parma.

Dopo Odessa, compare alla Scala di Milano nel marzo 1838 (mentre lo si riudiva al D'Angennes) e vi si ripetè nel carnevale 1840-41. Nel carnevale 1838-39 lo applaudono Macerata, Siena e Brescia; nella primavera seguente lo ha Vienna per la seconda volta. Nel 1840 lo troviamo in Ancona; nel 1841 a Como: nel 1842 fu dato a Pesaro e a Gorizia. Nel 1845 fu ripresentato a Vienna; nel 1847 lo applaudì Vercelli. L'ultima riproduzione ne fu fatta nel 1881, al teatro Riccardi (ora Donizetti) di Bergamo.

In Roma lo si riudì nella primavera del 1836, spietatamente mutilato, affidato al Baroilhet, che, al dire dello *Spigolatore*, trasse più effetti del Ronconi dal terzo atto. Sempre al Valle, si ripresentò ancora nell'ottobre 1840, affidato ad una pessima compagnia: eppure sembra fosse applaudito, perchè quando Antonio Vasselli ne diede le liete notizie al cognato, questi rispondeva: « Come? porco fottuto! Hai cose belle a dirmi ed aspetti alla terza pagina? Andasti coll'opera, m'appiccichi i pezzetti dei giornali sulla facciata opposta, e non cominci da quelli? No! caro! per quelli là non temo più; temo per *Adelia*..., ecc. » (1). Comparve anche al teatro Argentina nel giugno del 1844 e venne accolto con entusiasmo, mercè la perizia del Colini, che sostenne la parte del protagonista in modo da esser proclamato, nella sua città nativa, uno dei più grandi cantanti del tempo. E allo stesso teatro fu rimesso in iscena nel gennaio del 1851,

(1) *Lettere inedite*, pag. 129.

ma interpretato da una compagnia assai mediocre (1). Lo si riebbe, al Valle, nella quaresima del 1859, e nel novembre del 1864.

L'ultima volta che in Roma echeggiarono le note di questo spartito fu nel febbraio del 1896, allorchè il nostro Corradetti, per la sua serata d'onore al teatro Drammatico Nazionale, ci fece udire la scena finale con cori.

***

Nella lunga dimora che il Donizetti tenne, in questo anno 1833, nella città ch'era per lui la seconda patria, egli compose, oltre la musica del *Tasso*, quella di due piccole cantate, eseguite in private riunioni.

La prima, dal titolo il *Fato*, fu musicata in poche ore, sopra parole del Ferretti, anch'esso estemporaneamente obbligato a verseggiarla; e fu cantata in casa del conte Antonio Lozano, in occasione della festa del nome di questo gentiluomo.

Già dall'anno innanzi il Ferretti aveva composto un'altra *cantata* per l'onomastico della contessa Maria Maddalena Lozano, nata Argoli; ma quella era stata posta in musica dal conte Cardelli. Questa volta fu il Donizetti stesso che diede la nuova commissione al Ferretti: ecco il biglietto, da me rintracciato tra le carte lasciate dal poeta:

Sant'Antonio — 13 giugno.

Lozano si chiama Antonio
Tu: recitativo e cavatina per l'occasione
Io: Musica da provarsi domani sera.
Angelini la canterà
Io l'accompagnerò
Tu, non ne saprai niente
A noi salute, a loro un acci.....
(stranuto)
Stasera ti vengo a vedere.

DONIZETTI.

Presso la famiglia Lozano (il cui palazzo sorgeva in piazza S. Carlo al Corso, sull'area medesima dove, nel 1866, il Nainer, fece edificare, coi disegni del celebre architetto Antonio Sarti, l' Albergo di Roma,

(1) Nel novembre del 1862 allo stesso teatro Argentina si diede, per otto sere, il solo terzo atto, cantato dallo Storti.

oggi Bertolini), si facevano spesso delle serate di musica molto apprezzate e frequentate dalla migliore società (1).

I documenti che rinvenni su questo avvenimento trovano riscontro in un ricordo lasciatoci dal principe Chigi nel suo diario inedito: e questi appunto avverte che la sera del 13 giugno si trovò in casa Lozano all'audizione di una cantata « espressamente posta in musica dal Donizetti ». Il Chigi non si ricorda il nome degli esecutori: ma dal biglietto del Donizetti sembra che il pezzo fosse affidato soltanto al tenore Pietro Angelini (2).

L'indomani, il nostro compositore si affrettava a mandare al suo poeta la seguente curiosa lettera:

A. C.

" Si rinviene un filo dell'istoria „ (La vecchia di Surane).
Ier sera il conte Lozano mi domandò di chi era la poesia.
Ecco il dialogo:
— Di chi era, ecc.?
— Di Ferretti!
— Lo pagaste?
— No.
— Gli dimandaste il prezzo?
— No.
— Chiedetelo, ma come voi.
— Sissignore.
— Già con Ferretti parlai di qualcosa fin dall'anno scorso... A proposito, la Cantata, ossia la poesia, io non l'ebbi!

---

(1) Nel 1834, ad un'accademia di musica, nella quale cantò anche la contessa Lozano, intervenne la regina Maria Isabella, vedova di Francesco I di Napoli. Nel 1836 vi si eseguì una piccola cantata del Moroni in onore del defunto Bellini.

L'ultima festa di cui il principe Chigi, dal diario del quale tolgo queste notizie, ci lasciò il ricordo, è quella del 1838, e vi cantarono Giuseppina Strepponi e il baritono Moriani.

Tre anni dopo, il 19 agosto 1841, la contessa moriva, non ancora cinquantenne, lasciando quattro figli, tre femmine (una delle quali maritata al conte di Carpegna) e un maschio. Suo marito la seguì nella tomba sei mesi dopo, nel febbraio 1842, all'età di cinquantaquattro anni.

(2) L'Angelini aveva per moglie Clementina Camporesi, cantatrice anch'essa e figlia della pur distinta cantatrice Violante Camporesi; la quale, in un'accademia offerta dall'Ambasciatore di Francia, nel 1832, aveva avuto a compagni la Malibran e il De Bériot.

— È vero, l'ho io! siccome nessuno me la chiese, forse perchè non si stampava, così a me restò, ma gliela porterò meglio copiata, per certi versi tagliati, non avendo tempo io, di far cosa più lunga.

— Oh sì! sì! mi fate piacere! Sapete perchè non la stampai? perchè non ne sapeva niente!... Mi pare però che un'altra di Ferretti dell'anno scorso, fosse cosa più in grande...

— Lo ignoro..... basta, stasera l'avrà e ben copiata, e ne saprà il prezzo.

— Va bene!

Conclusione

Tu, oggi, ricopierai ben bene, ed in Larghetto " *Il Fato* "; mi invierai (se l'hai) una copia unita, di quella dello scorso *S. Antonio* e vedrà l'errore. Se quella non hai poco importa.

Di unito a quelle, o a quest'ultima mi invierai un biglietto, ostensibile, dicendomi: " L'anno scorso per minor fatica ebbi tanto... fa tu, e facciano loro... ti piace?

Se non io, almeno tu sii sollevato dal rimorso di aver faticato per signori e per zero...

Non dir però nel biglietto che m'invii anco quella dello scorso anno, sai! Mischia la cosa un po' col bernesco, parlami del *Tasso*, del teatro ecc. e così crederà la cosa innocente (che mi par difficile).

Oggi attendo ogni cosa,
E versi, e prosa.
Sarò felice se tu sei pagato.....
Per me (oh dolor) nemmeno ringraziato
E ventinove *paoli* ho sborsato!!!!
Bisogna dir che il *Fato,*
Siasi con me sdegnato!
Forse l'ho maltrattato...
Oppur perchè castrato
Di qualche verso io l'ho,
Di paga invece m'offre un *pagherò.*
Fare a pugni col Fato non si può....
Bestemmiando, tranquillo resterò.
Però sempre dirò:
Saette a quello che mi comandò.
E quasi gliel direi fin sul mostaccio!...
Ma, pagan te?, via meno male, taccio!...
Mai più in cotale impaccio,
Piuttosto perdo un braccio!
Volete la mia musica? (dirò)
Pagate, ch'io non voglio *pagherò.*

L'autore scottato — così ha parlato — sia per scusato.

Al Sig.
GIACOMO FERRETTI.

L'altra composizione cui accennai, è quella scritta dal Donizetti per l'onomastico di Anna Carnevali (26 luglio) e da cantarsi dalle di lei figlie Clementina ed Edvige: la musica di questa cantata (1) non si è fortunatamente smarrita come l'altra del Lozano; ha però emigrato all'estero!

Il giorno innanzi, intanto, il Donizetti aveva compiuto un altro lavoro; ma questa volta non trattavasi di musica; trattavasi di una poesia in onore del suo amico Ferretti! Oh se questi avesse potuto rendergli il paio, musicando quei versi!...

Della facilità del nostro compositore nel coniar versi... maccheronici, tutti sanno. Il *libretto* della *Fausta*, per la morte del Gilardoni, era stato da lui completato; i *libretti* delle *Convenienze ed inconvenienze teatrali*, del *Campanello*, della *Betly* furono da lui composti interamente. Molte lettere, specie quelle dirette al cognato, sono infiorate di versi... Il suo fecondo genio, sorretto da una felice potenza d'assimilazione, dava in ogni occasione manifeste prove della sua versatilità.

Il 25 luglio era l'onomastico del suo Giacomo: nella vigilia cadeva il decimoterzo anniversario del matrimonio di lui (2). Quale più bella occasione per mostrare il proprio talento al suo « poeta »? In fretta ei getta sulla carta una filza di quartine, supplicando il suo compatriota Tasso, di cui stava rivestendo di note un episodio della sua vita, di essergli di guida e di aiutarlo nella inspirazione....., le rimette in bella copia e corre a leggerle alla festevole riunione in casa Ferretti:

PER L'ONOMASTICO GIORNO
DI
GIACOMO FERRETTI
— *23 quartine* —

Ieri, del tredicesimo
Anno di santa unione
Tu festeggiasti l'epoca,
Dolcissimo amicone.

---

(1) L'autografo ne è posseduto dal dott. Steger di Vienna e reca il titolo: « *Cantata pel giorno onomastico dell'ottima madre sig.ra Anna Carnevali — Umilmente D. — Donizetti — 1833* ».

(2) Il Ferretti aveva sposato il 24 luglio 1820, nella chiesa dei SS. Apostoli, Teresa Terziani, valente pianista ed egregia cantatrice, figlia di Gaetano Terziani, fratello del celebre compositore Pietro.

E le figliuole celeri,
Volando a te d'intorno,
Di cor benedicevano
Quel sacrosanto giorno.

Sembrato avrò colpevole
Per non aver diviso
Con te, con la famiglia,
La gioja ed il sorriso.

Ma, sulle semiminime
Che mi dan pranzo e cena,
Ti giuro, che ignoravalo;
Jer notte il seppi appena.

Quest'oggi ch'è S. Giacomo,
La cosa cambia aspetto,
E, in mezzo a tanti auguri,
Anch'io mi ci intrometto.

Deh tu, cavallo Pegaso,
Che corri avanti e indietro
Del lungo monte olimpico,
Più lungo di S. Pietro,

Che Apollo in gratitudine
Ti dà per nutrimento
Canzoni, ditirambici
Sonetti, a cento a cento,

Che a piedi del Castalio
Monte, tu solo bevi
Quell'acqua famosissima
Più limpida di Trevi,

Tu su quel monte portami,
Chè pregherò Torquato
Di farmi quattro sdruccioli
Senz'essere pagato.

Ch'Ei pur del Serio è figlio,
Come son figlio anch'io,
E tengo per certissimo
Che arrida al desir mio.

Gli narrerò che servono
Pel vate laureato
Che, sulle sue disgrazie,
Un dramma ci ha inventato.

Dirò che anch'io di musica
L'ho bello e rivestito,
Che santo amor di patria
Spero m'avrà assistito.

Risponderà già, al solito,
Che in fretta non si puole,
Che pria convien riflettere
Per non buttar parole.

Ma il patriota impavido
Soggiungerà, da scaltro:
Due versi in rima o liberi,
Torquato mio, non altro.

E, per minore incomodo,
Brutti li voglio e assai,
Se no che miei poi sieno
Non crederan giammai.

E qui, a finir le chiacchiere,
Darò li connotati;
Cioè ch'è pieno d'anima,
Che i trenta ha già passati;

Che dice esser asmatico,
Che vanta mali nuovi,
E quando alcun lo confuta,
Gli augura che li provi;

Ch'è un Mongibello il cerebro...
Il core una ricotta...
Ch'è amico tenerissimo
E che non è marmotta.

E che se d'or scarsissima
Sta la sua borsa ognora,
Lo fa per esser simile
Al Tasso d'Eleonora.

Che ha moglie, figlie, sguattera,
Che a tutti egli vuol bene...
Ma veh... il cavallo Pegaso
Discende e a me sen viene.

Che? Forse sul Pierio
Monte mi porti o caro?
Ah... cosa veggo? e sbaglio
C.....! quest'è un somaro.

Ah! Ti comprendo Apollo!
Dici che Donizetti,
Merta l'istesso lauro
Ch'ebbe l'autor Marchetti (1).

---

(1) Lo « sciocco » Lorenzo Marchetti, come lo chiama G. G. Belli, si rese ridicolo per le sue velleità di volersi far annoverare tra gli scrittori drammatici. Nella primavera di quell'anno 1833 fece recitare al teatro Capranica, dai comici del Tranquilli — seguita da una farsa priva di senso comune — una sua tragedia, ingenua nei concetti, disuguale nello stile, dal titolo il *Conte Flavio Stilicone*, che ebbe un gran successo..... d'ilarità. Siccome nel manifesto non v'era nome d'autore, ma era scritto che la tragedia era uscita da *penna romana*, gli spettatori gridarono più volte: *Fuori la penna!*

E qui avvilito e supplice
I tuoi decreti adora.
Ma di gridar concedigli:
Viva Ferretti ognora!!

(Continua).

ALBERTO CAMETTI.

Sullo *Stilicone* il Belli stesso scrisse un sonetto che comincia:

Nel teatro racconcio di Capranica
Si declama stasera una tragedia
Madre del sonno e figlia dell' inedia,
Eretica di fede, anzi paganica.

Il Marchetti, nato a Roma nel 1808, era di famiglia picena e pubblicò per le stampe alcune sue commedie.

Goethe et Berlioz.

Les poésies de Goethe ont de tous temps produit une grande impression sur les musiciens; c'est ainsi que Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, pour ne citer que les grands, ont emprunté à Goethe quelques-unes de ses poésies et les ont mises en musique. Elles ne pouvaient manquer d'exciter aussi l'imagination ardente du jeune Berlioz.

Nous-même, nous nous souvenons d'avoir été dans notre jeunesse si profondément remués par le début grandiose du poème *Reinecke Fuchs*: « Pentecôte, l'aimable fête, était venue, les champs et les bois étaient verts et fleuris; sur les hauteurs et les collines, dans les bousquets et les buissons, les oiseaux, nouvellement éveillés, gazouillaient leurs joyeuses chansons; chaque prairie se jonchait de fleurs dans les vallons embaumés; le ciel serein, la terre diaprée, brillaient avec un air de fête » (1).

Sur le champ nous mîmes cette ravissante page en musique, entreprise téméraire et qui — cela va sans dire — n'avait aucune valeur musicale, mais qui néanmoins explique le charme particulier émanant des œuvres poétiques de Goethe et l'attrait irrésistible qu'elles exercent sur la sensibilité des musiciens.

Il n'est donc pas étonnant, que Berlioz fut subjugué, lui aussi, par la lecture du *Faust*, et qu'il n'ait pu résister au désir de mettre en musique quelques scènes de cette œuvre merveilleuse du grand poète.

---

(1) Goethe, *Reinecke Fuchs*, Chant 1er, Traduction Française par Jacques Porchat.

Pendant la période de 1820 à 1829, l'atmosphère littéraire et musicale de Paris était saturée du sujet de *Faust* de Goethe; on transformait le poème en opéras, mélodrames, drames, ballets et vaudevilles. Dans l'automne de 1827, on donnait au Théâtre des Nouveautés (27 octobre 1827) une opéra en 3 actes intitulé *Faust*, paroles de Théaulon et Gondelier, musique de Béancourt. A cette époque Berlioz était engagé comme simple choriste à ce même théâtre!

Faust de Goethe avait été traduit en français par Saint-Aulaire; mais il laissa de côté les passages difficiles à traduire; puis par A. Stapfer qui, lui, traduisit tout. Enfin, dans l'année 1828, le jeune poète Gérard de Nerval (1), eut la bonne pensée de faire paraître une nouvelle et bonne traduction française de l'œuvre de Goethe, qui écrivit à Gérard de Nerval: « Je ne me suis jamais mieux compris qu'en vous lisant ». Dans ses *Conversations de Goethe avec Eckermann*, on lit à ce sujet: « La traduction de Gérard, quoique en grande partie en prose, fut louée par Goethe comme très réussie. En allemand, dit-il, je ne peux plus lire le *Faust*, mais dans cette traduction chaque trait reprend sa fraîcheur, et me frappe comme s'il était nouveau pour moi ».

Dans ses « Mémoires » Berlioz s'exprime ainsi: « Je dois encore signaler comme un des incidents de ma vie, l'impression étrange et profonde que je reçus en lisant pour la première fois le *Faust* de Goethe traduit en français par Gérard de Nerval. Le merveilleux livre me fascina de prime-abord; je ne le quittai plus; je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout.

« Cette traduction en prose, contenait quelques fragments versifiés, chansons, hymnes, etc. Je cédai à la tentation de les mettre en musique; et à peine au bout de cette tâche difficile, sans avoir entendu une note de ma partition, j'eus la sottise de la faire graver ... à mes frais ».

Mais auparavant en 1828, Berlioz avait composé un ballet intitulé *Faust* qu'il ne mentionne aucunement dans ses « Mémoires ».

Or ce ballet sur *Faust* avait été reçu à l'Opéra; mais, suivant la tradition, un ouvrage reçu n'arrive pas toujours nécessairement à la

(1) Son nom de famille était Labrunie; né le 22 mai 1808, m. à Paris, au mois de janv. 1855.

représentation, Berlioz attendit vainement la réalisation de ses espérances. De guerre lasse, il s'adressait au surintendant des théâtres, à M. de la Rochefoucauld, et se recommandait à lui en ces termes:

« Le jury de l'Académie de musique a reçu, il y a deux mois, un ballet de *Faust*. M. Bohain, qui en est l'auteur, désirant me fournir l'occasion de me produire sur la scène de l'Opéra, m'a confié la composition musicale de son ouvrage, à condition que M. le surintendant voudrait bien m'agréer. Si M. le surintendant veut connaître mes titres, les voici: j'ai mis en musique la plus grand partie des poésies de Goethe; j'ai la tête pleine de *Faust* et si la nature m'a doué de quelque imagination, il m'est impossible de rencontrer un sujet sur lequel cette imagination puisse s'exercer avec plus d'avantage » (1).

On ne sait rien de plus sur ce ballet, qui ne fut jamais représenté, ni ce qu'est devenue la partition de Berlioz, dont la qualité musicale ne semble pas avoir été suffisamment appréciée par le jury de l'Académie de musique, chargé de prononcer en dernier ressort.

Revenons maintenant à la partition que Berlioz avait publiée à ses frais. Elle porte le titre: « *Huit Scènes de Faust, tragédie de Goethe, traduite par Gérard, musique dédiée à Monsieur le vicomte de Larochefoucauld, Aide de Camp du Roi, Directeur général des Beaux-Arts, et composée par Hector Berlioz. Grande partition. Œuvre 1. Prix 30 fr. à Paris, chez Schlesinger, rue de Richelieu, n° 97.*

Cette partition, qui comprend 97 pages, se compose des morceaux suivants:

N. 1. *Chants de la fête de Pâques.*
„ 2. *Paysans sous les tilleuls.*
„ 3. *Concert des Sylphes.*
„ 4. *Echo de joyeux compagnon.*
„ 5. *La Chanson de Méphistophélès.*
„ 6. *Le Roi de Thulé.*
„ 7. *La Romance de Marguerite et Chœur des soldats.*
„ 8. *Sérénade de Méphistophélès.*

Au mois d'avril 1829 la partition était imprimée; le 9 il l'envoie à son ami Ferrand:

---

(1) Lettre autographe, vendue par M. Laverdet: 30 mars 1863.

« Je vous envoie *Faust*, dédié a M. de la Rochefoucauld; ce n'était pas pour lui!!!... Si vous pouvez, sans vous gêner, me prêter encore cent francs pour payer l'imprimeur, vous m'obligeriez. J'aime mieux vous les devoir qu'à ces gens-là. Si vous ne me l'aviez offert, j'avoue que je n'aurais pu me décider à vous les demander » (1).

Le 10 avril, Berlioz adressait à Goethe deux exemplaires de sa partition à Weimar. A cet envoi était jointe la lettre suivante (2):

Lettre de Berlioz à Goethe (3).

Monseigneur,

Depuis quelques années *Faust* étant devenu ma lecture habituelle, à force de méditer cet étonnant ouvrage (quoique je ne puisse le voir qu'à travers les brouillards de la traduction) il a fini par opérer sur mon esprit une espèce de charme; des idées musicales se sont groupées dans ma tête autour de vos idées poétiques et, bien que fermement résolu de jamais unir mes faibles accords à vos accens sublimes, peu à peu la séduction a été si forte, le charme si violent, que la musique de plusieurs scènes s'est trouvée faite presque à mon insçu.

Je viens de publier ma partition et quelque indigne qu'elle soit de vous être présentée, je prends aujourd'hui la liberté de vous en faire hommage. Je suis bien convaincu que vous avez reçu déja un très grand nombre de compositions en tout genre, inspirées par le prodigieux poëme, j'ai donc tout lieu de craindre qu'en arrivant après tant d'autres, je ne fasse que vous importuner. Mais, dans l'atmosphère de gloire, où vous vivez, si des suffrages obscurs ne peuvent vous toucher, du moins j'espère que vous pardonnerez à un jeune compositeur qui, le cœur gonflé et l'imagination enflammée par votre génie, n'a pu retenir un cri d'admiration.

J'ai l'honneur d'être, Monseigneur, avec le plus profond respect,

Votre très humble et très obéissant serviteur
HECTOR BERLIOZ.

Rue de Richelieu, Nr. 96, Paris, 10 avril 1829.

---

(1) DANIEL BERNARD, *Correspondance inédite de Hector Berlioz*, XIII.

(2) LUDWIG GEIGER, *Goethe-Jahrbuch*, XIIme vol.

(3) Papier de Chancellerie en feuille double, comprenant une page et demie d'écriture très soignée, comme calligraphie; l'ensemble est bien ordonné, les lignes tracées, au crayon.

Au début, ainsi qu'à la fin, Berlioz avait d'abord écrit « Monsieur », puis, se ravisant, il effaça avec le grattoir « sieur » en substituant « seigneur ».

En date du 28 avril 1829, Goethe annonçait à son ami Zelter la réception de l'envoi de Berlioz, en ces mots:

« Un Français a composé 8 scènes de mon *Faust* et m'a fait parvenir la partition bien gravée; je voudrais bien te l'envoyer pour entendre un mot amical sur cette œuvre ».

Le 11 juin de la même année, Goethe revient encore une fois sur la partition de Berlioz, et il mande à Zelter:

« De *Faust*, je possède encore un exemplaire que je te dédie en toute propriété. Par contre, tu auras la complaisance de me dire un mot, Zelter, sur cette ouvrage, pour me tranquilliser à ta manière sur ce bizarre assemblage de toutes ces notes ».

La réponse de Zelter est datée du 21 juin suivant; elle est ainsi libellée:

« Certaines gens ne peuvent faire autrement connaître leur présence d'esprit et leur intérêt, qu'en toussant, en ronflant, en croassant et en crachant. M. Hector Berlioz me paraît être un de ceux-ci. L'odeur du soufre de Méphistophélès l'attire et il faut qu'il éternue et qu'il souffle pour que tous les instruments de l'orchestre se mettent à se trémousser et à faire un vacarme infernal; mais *Faust* reste impassible. Toutefois je te remercie de cette envoi; il se trouvera peut-être une occasion de se servir, dans une conférence, de l'image d'un abcès, d'un avorton (qui est le) produit d'horribles incestes » (1).

Tandis que cette correspondance s'échangeait entre Goethe et Zelter, le héros, ainsi que sa musique qui en était le thème principal, attendit impatiemment le résultat de sa démarche auprès du demi-dieu de Weimar.

La nouvelle partition avait reçu un accueil flatteur, dans le milieu artistique parisien:

« *Faust* (2) a le plus grand succès, parmi les artistes; Onslow (3) est venu chez moi un matin me déconcerter par les éloges les plus

---

(1) *Correspondance de Goethe et Zelter*, années 1828 à 1832.

(2) Lettre a Ferrand (3 juin 1829), XIV.

(3) Onslow (George), compositeur fécond, surtout dans le domaine de la musique de chambre, né à Clermont-Ferrand, le 27 juil. 1784, m. dans la même ville le 3 oct. 1852.

passionnés; Meyerbeer (1) vient d'écrire de Baden à Schlesinger pour lui en demander un exemplaire. Urhan (2), Chélard (3), beaucoup des artistes les plus marquants de l'Opéra se sont procuré des exemplaires, et, chaque soir, ce sont de nouvelles félicitations. Dans tout cela, rien ne m'a frappé comme l'enthousiasme de M. Onslow. Vous savez que, depuis la mort de Beethoven (4), il tient le sceptre de la musique instrumentale. Spontini (5) vient de monter à Berlin son opéra de *Colporteur* (6), qui a obtenu un immense succès; il est extrêmement difficile sur l'originalité, et il m'a assuré qu'il ne connaissait rien de plus original que *Faust*. — J'aime bien ma musique, ajoutait-il; mais, en conscience, je me crois incapable d'en faire autant.

« A tout cela, je ne répondais guère que des bêtises, tellement j'étais troublé de cette visite inattendue.

« Le surlendemain, Onslow m'a envoyé un exemplaire de la partition de ses deux grands quintetti (7).

« C'est, jusqu'à présent, le suffrage qui m'a le plus touché.

« J'ai payé ce que je devais à l'imprimeur, une élève m'étant survenue ».

Entre temps, la *Revue musicale* de Paris, dirigée par son fondateur Fétis (8), publia l'article suivant sur *Faust*, que Berlioz lui-même déclare être fort bon (9):

---

(1) Meyerbeer (Giacomo), célèbre compositeur, né à Berlin le 5 sept. 1791, m. à Paris le 2 mai 1864.

(2) Urhan (Chrétien), violiniste et compositeur, né à Montjoie le 16 fév. 1790, m. à Paris le 2 nov. 1845.

(3) Chélard (Hippolyte-André-Jean-Baptiste), né à Paris le 5 fév. 1789, m. à Weimar le 12 fév. 1861.

(4) Beethoven (Louis van), né a Bonne 17 décembre 1770, m. à Vienne le 26 mars 1827.

(5) Spontini (Gasparo-Luigi-Pacifico), né à Majolati le 14 nov. 1774, m. dans la même localité le 14 janv. 1851.

(6) *Le Colporteur*, opéra en 3 actes, joué au théâtre Feydeau à Paris, en 1827.

(7) Onslow a composé *34 quintettes*.

(8) Fétis (François-Joseph), né à Mons le 25 mars 1784, m. à Bruxelles le 27 mars 1871. *La Revue musicale* parut pour la première fois au commencement du mois de février 1827.

(9) Lettre à Ferrand.

« M. Berlioz, élève de M. Lesueur (1), vient de faire paraître *huit Scènes du Faust* de Goethe. Cette partition mérite de fixer l'attention des amateurs, et doit exciter au plus haut degré la curiosité des artistes. On sait que l'imagination de ce jeune compositeur est empreinte d'une couleur fantastique et bizarre. *Faust* était le sujet le plus favorable au développement de ses idées originales.

Le premier morceau est intitulé: *Chant de la fête de Pâques*. Faust, sur le point de s'empoisonner, entend des hymmes chantés dans une église voisine; une émotion profonde s'empare de lui; la coupe tombe de ses mains; ses larmes coulent: *la terre l'a reconquis*. L'Auteur est parfaitement entré dans l'esprit de cette situation. Le chœur des disciples, chanté d'abord seul, revient ensuite accompagné d'un chœur d'anges, dont le dessin, contrastant avec le premier mouvement, doit produire l'effet le plus gracieux. Mais je ne sais pas si la sonnerie des cloches, qui commence et termine le morceau, peut être rendue avec succès par un *pizzicato* d'instruments à cordes; ils n'ont pas assez de sonorité; je doute que cette imitation soit heureuse (2).

« Le morceau capital, à mon avis, est le sextuor intitulé: *Concert des Sylphes*. Méphistophélès, pour donner à Faust un avant-goût des voluptés qu'il lui prépare, assemble les esprits de l'air, et leur ordonne de chanter. Peu à peu, Faust tombe dans un profond sommeil, pendant lequel il a des songes délicieux.

Ici tous les moyens sont employés pour obtenir de l'orchestre un accompagnement convenable. L'harmonica et la harpe y sont employées avec bonheur; il y a surtout à la fin du sextuor une idée entièrement neuve, et dont l'effet n'est pas douteux. Lorsque le chant des sylphes s'est adouci jusqu'au *pianissimo*, les instrument à vent se taisent, et sont remplacés par quatre violoncelles filant des sons harmoniques en accords. Cette harmonie tout aérienne est une invention qui fait honneur à l'imagination de Berlioz.

Nous ne pouvons pas examiner en détail tous les morceaux de cette partition; il suffira d'indiquer ceux dont la couleur est le plus originale.

Nous avons remarqué les deux chansons du cabaret de Leipsick. La première est écrite à un temps; son rythme est rapide et désordonné; l'autre est d'un style plus régulier, mais toujours acerbe, et d'une difficulté vraiment diabolique. La ballade du roi de *Thulé*, chantée par

---

(1) Lesueur (Jean-François), né le 15 janv. 1863 à Abbeville, m. à Paris le 6 oct. 1837.

(2) Nous sommes d'une opinion opposée à celle de Fétis, et nous croyons que cette imitation était une travouille très originale.

Marguerite, avec accompagnement d'un orchestre d'instruments graves, et d'un alto *solo*, fait naître, à la première lecture, une sensation étrange, dont la cause est produite par l'imitation du style gothique; mais dès le second couplet on s'y accoutume, et ces étrangetés ne paraissent pas dépourvues d'une certaine grâce naïve.

En resumé, cette partition de *Faust*, originale jusqu'à la bizarrerie, est l'ouvrage d'un homme plein de talent et de facilité. Si M. Berlioz obtient des directeurs de nos théâtres lyriques les encouragements qu'il mérite, et s'il calme un peu cette fièvre de sauvagerie dont il est tourmenté, nous n'hésitons pas à lui prédire les plus grands succès ».

Dans ses « Mémoires », Berlioz dit: « Quelques exemplaires de cet ouvrage publié à Paris sous le titre de: *Huit Scènes de Faust*, se répandirent ainsi. Il en parvint un entre les mains de M. Marx, le célèbre critique et théoricien de Berlin, qui eut la bonté de m'écrire à ce sujet une lettre bienveillante ».

La relation de Berlioz avec Marx ne s'arrêtait pas là, ainsi que nous l'apprend Berlioz lui-même, dans la lettre déjà citée à Ferrand:

« Je suis chargé de la correspondance, à peu près gratuite, de la *Gazette musicale de Berlin*. On me traduit en allemand; le propriétaire est à Paris dans le moment, et il m'ennuie ».

Or, en date du 10 novembre 1829 Zelter écrivit de nouveau à Goethe au sujet de la partition de Berlioz:

« Il y a quelque temps je t'ai écrit au sujet de la musique de M. Berlioz sur ton *Faust*. J'y joins la *Gazette musicale de Berlin*, qui est généralement assez indécise; seul l'éditeur sait ce qu'il veut: un demi-chrétien et un Juif complet. Devant ma modeste personnalité ce journal passe parfois comme un nuage humide devant la lune, pour intercepter la lumière que je prends et que je donne, parce que je ne me range pas sous son drapeau. Je me trouve ainsi mieux, et si même je n'avais pas oublié de solliciter, pourquoi travaillerais-je pour rien?... ».

Voici la traduction française de l'article que Marx, dans le n° 39 de la *Gazette musicale de Berlin* (VI° année), du 21 septembre 1829, avait consacré à la composition de Hector Berlioz:

Depuis longtemps déjà, on a entendu parler en Allemagne du zèle inouï dont en France on s'enflammait pour la littérature et la musique

allemande, en particulier pour les œuvres de Goethe, de Schiller, de Beethoven et de Weber.

L'œuvre du jeune compositeur français est le résultat étonnant, et digne de toute notre considération, de cette nouvelle direction, qui se traduit dans l'effort d'abandonner le marais chinois de la véritable stagnation de l'art traditionnel français, pour tâcher d'atteindre les hauteurs où l'air circule plus librement. De cette tendance des jeunes Français, on a, d'un côté, trop vite triomphé chez nous, tandis que d'un autre côté on s'est empressé généralement de juger vite et de critiquer trop sévèrement.

Nous ne devons pas nous attendre à voir se transformer l'esprit français en esprit allemand — il ne serait d'ailleurs pas bon, qu'un peuple européen quelconque perde son caractère national.

Mais, encore moins devons-nous considérer cette impulsion créatrice comme un simple caprice de mode qui passerait sans laisser de trace; au contraire, nous sommes persuadés, que la France en retirera de bons fruits dans la mesure de ses besoins. Bien certainement ceux qui entrent dans cette nouvelle voie, méritent toute notre attention, car ils sont en avance sur leurs contemporains, dans le sentiment du mécontentement des vieilles formules — qui, dans l'art, produit le même effet que la repentance dans la vie morale; c'est le désir impétueux de conquérir une force nouvelle.

C'est cette confiance distinguée que mérite M. Berlioz; quoique le soussigné ne soit pas entièrement d'accord sur toutes les parties de l'œuvre; malgré ses erreurs, il manifeste une aspiration plus élevée que — celle de ses collègues; ceux-ci, sans cœur ni véritable caractère artistique, caressent le goût douteux du public théâtral.

Jamais une partition pareille à celle-ci, n'a été élaborée par un Français, avec l'intention (hardie pour un Français) de mettre en musique des scènes de *Faust*, de ce drame romantique, que le poète lui-même n'a pas destiné à la scène, et cela sans se soucier le moins du monde des chances d'exécution, soit pour l'Opéra, soit pour salle de Concert: avec cette conviction l'auteur s'affranchit de toute considération économique et ne s'inquiète nullement de la possibilité de cette exécution.

Sans autre, il introduit dans son orchestration, outre les instruments habituels, l'harmonica, deux harpes, des violoncelles et des contre-basses divisées, des cors anglais; il écrit des chœurs doubles et combine deux et même trois différentes mesures marchant ensemble dans les divers chœurs, puis il mélange les couleurs différentes de sa riche palette avec une telle sûreté et avec tant de hardiesse, qu'on le prendrait plutôt pour un émule de Beethoven que pour un élève du Conservatoire. Avec une bonne exécution, surtout dans la première scène (*Chants de la fête*

de Pâques), ainsi que dans la troisième (*Concert des Sylphes*), la sonorité paraîtra vaporeuse et parfois aussi pareille à de légers nuages traversés par des lumières chatoyantes! Dans la dernière scène surtout, le murmure monotone de quelques voix, pendant que d'autres voix (le chœur est disposé pour six voix) continuent à faire entendre le thème initial, le tout combiné avec l'orchestre, soutiendrait cet ensemble surnaturel et maintiendrait cette impression idyllique rêvée par l'artiste.

Sous ce rapport, il manifeste une inspiration artistique vraiment libre, et donne la preuve d'une véritable fantaisie poétique, comme jamais aucun de ses compatriotes n'en a imaginé.

Cependant, sa tendance paraît encore abstraite, parce que l'amour et la capacité de se concentrer sur un sujet positif, lui font encore défaut. C'est pourquoi le but — faire de l'effet — qui est l'idéal des artistes français — est atteint — tout en étant animé d'un souffle nouveau et plus pratique, avec la ferme volonté de ne plus faire autant de concessions au goût changeant du public.

Dans cette troisième scène, par exemple, il a su maintenir d'une façon abstraite la situation générale du surnaturel, suivant les intentions du poème.

C'est ainsi qu'il nous donne les tableaux de " *Echo de joyeux compagnon* ", " *Paysans sous les Tilleuls* " et même " *le Roi de Thulé* ", enfin " *la Romance de Marguerite*:

« Une amoureuse flamme
Consume mes beaux jours
Ah ! la paix de mon âme
A donc fui pour toujours ».

dessinée en traits si marqués et parfois même caricaturés, de même que d'autres passages fort intéressants et pleins de talent, ne pourraient me prouver que le jeune artiste français soit sorti une seule fois de son naturel et ait jeté un seul coup d'œil, même passager, dans le cœur de la jeune fille allemande — et dans celui du poète allemand.

Mais aussi, où serait la possibilité, avec cette malheureuse langue française qui n'a pas même le rythme et encore moins cette chaleur aimante, dans lesquels notre langue s'est developpée, avec ses phrases provenant du cœur de nos ancêtres, en s'épanouissant comme un arbre millénaire, se transmettant de génération en génération et vivant en paroles comme les petits enfants aimants autour de leur aïeul, tous animés d'un même esprit, d'une même pensé, d'un même amour. Ceci nous amène à dire notre dernier mot. Si un compositeur français ressent la nécessité de doter sa patrie d'une musique nouvelle, il risque d'être induit en erreur en voulant composer sur des poèmes allemands

d'après des traductions françaises, à moins qu'il ne vienne lui-même s'établir en Allemagne pour apprendre l'idiome allemand, pour en saisir la signification et en pénétrer son esprit. Et alors, lorsqu'il aura acquis un esprit d'artiste allemand, il pourra, grâce à cette acquisition, rendre sa langue maternelle sous une forme poétique et musicale.

C'est ainsi que *Gluck* (1) a agi; son français est à la fois poésie et musique, son langage est tellement puissant et d'une si grande fidélité, que pas même la langue allemande ne peut le remplacer. Ses opéras sont des tragédies, tandis que ceux de ses successeurs français, ne sont qu'un vain bruit sortant de noix creuses.

L'avenir prochain le prouvera et l'on sourira de la distraction que nous donnent les temps actuels.

Le 15 juin 1829 Berlioz avait écrit à son ami Ferrand:

« Je serais enchanté d'être annoncé dans le *Journal de Genève*, si vous pouvez l'obtenir. Je vous prie de ne pas vous laisser entraîner par votre amitié en parlant de mon ouvrage *Faust*: rien ne paraît plus étrange aux lecteurs froids que cet enthousiasme qu'ils ne conçoivent pas. Je ne sais que vous dire pour le sommaire d'articles que vous me demandez; voyez celui de la *Revue musicale*, et parlez de chaque morceau en particulier; ou, si cela ne convient pas au cadre du journal, appuyez d'avantage sur le *Premier chœur*, le *Concert des Sylphes*, le *Roi de Thulé*, et la *Sérénade*, et surtout, sur la double orchestre du *concert*, dont la *Revue* n'a pas fait mention; puis quelques considérations sur le style mélodique et les innovations que vous aurez le mieux senties ».

Hélas! cet article de Humbert Ferrand n'a jamais paru dans le *Journal de Genève*; le nom de Berlioz ne figura dans aucun des numéros de l'année 1829 que j'ai consciencieusement parcourus. On ne peut que déplorer cette lacune regrettable. — Berlioz continuant sa lettre, dit: « Je ne fais rien annoncer dans les autres journaux, parce que j'attends tous les jours la réponse de Goethe, qui m'a fait prévenir qu'il allait m'écrire, et qui ne m'écrit pas. Dieu! quelle impatience j'éprouve de recevoir cette lettre » (2).

---

(1) Gluck (Christoph Willibald), né le 25 mars 1700 à Neustadt, m. à Vienne le 15 nov. 1787.

(2) Hector Berlioz, *Lettres intimes*, XV.

La réponse de Goethe, que Berlioz attendait avec une si légitime impatience, ne vint jamais !

On conçoit aisément, qu'après la critique sévère et tant soit peu *amicale* de Zelter, Goethe se trouva fort embarrassé de répondre à Berlioz. Néanmoins, on ne s'explique pas, pourquoi Goethe ne donna pas même un simple accusé de reception et ne fit parvenir aucun mot de remerciement à Berlioz, ce qui eût été un simple acte de courtoisie et une marque d'encouragement bien méritée envers le jeune auteur?

Ce manque de la plus élémentaire politesse sociale de Goethe, est affligeant, et prouve que, tout grand homme d'esprit qu'il était, il subissait l'influence des amis comme Zelter, qui, en matière musicale, se cantonnait trop exclusivement dans des préjugés étroits, n'admettant aucun progrès possible, et pour la composition pas d'autre méthode que celle qui lui était familière, soit comme forme, soit comme conception.

Un jour, Eckermann dans ses conversations avec Goethe, en parlant de *Faust*, exprimait l'espérance de voir naître une musique convenable pour ce drame. Goethe répondit: « C'est tout à fait impossible; les accents durs, pénibles, terribles, qu'elle devrait renfermer par places sont tout à fait opposés à ce temps-ci. La musique devrait être dans le caractère de *Don Juan* (1). Mozart aurait pu écrire la partition de *Faust*. Meyerbeer le pourrait peut-être; mais il ne se laissera pas entraîner à une pareille œuvre, il est trop engagé avec les théâtres d'Italie » (Conversation du jeudi 11 février 1829).

D'ailleurs, Berlioz n'est pas le seul compositeur de marque, dédaigné par Goethe, qui fut également le grand inspirateur de Schubert (2).

La beauté de la forme, la richesse et la variété du fond, la clarté, la pureté, l'élégance de la langue devaient attirer et charmer celui dont les oreilles étaient familiarisées, dès l'enfance, avec toutes les

---

(1) « *Don Juan* », de Mozart, dont la première représentation eut lieu à Prague le 29 oct. 1787. — Mozart (W. A.), né à Salzbourg le 29 janv. 1756, m. à Vienne le 5 déc. 1791.

(2) Schubert (Franz-Peter), né à Lichtenthal, près Vienne, le 30 janvier 1797, m. à Vienne le 19 nov. 1828.

séductions de la mélodie. Aussi, en 1819, avait-il déjà mis en musique bien des poésies du demi-dieu de Weimar. Un ami lui suggéra l'idée — il ne l'aurait peut-être pas eue de lui-même — de lui adresser quelques-unes des mieux réussies; idée naturelle, mais qui n'eut aucun résultat heureux (1).

Effectivement, Schubert envoya à Goethe son *opus 19*: Trois lieder de Goethe: 1. *Au Postillon Kronos*; 2. *A Mignon*; 3. *Ganymède*.

Cet envoi était accompagné de la lettre suivante (2):

" *Votre Excellence!*

" Si, par la dédicace de ces compositions de vos poésies, je pouvais réussir à exprimer l'admiration sans bornes que je ressens pour Votre Excellence et peut-être éveiller l'attention sur ma modeste personnalité, je célébrerais cet heureux succès de mon désir, comme l'évènement le plus beau de ma vie.

Avec la plus haute considération

Votre très dévoué serviteur

FRANZ SCHUBERT „ (3).

Le vieux maître (il avait déjà soixante-seize ans), qui depuis sa jeunesse s'était bercé de la musique de Reichardt (4), de Zelter (5), d'Eberwein (6), etc., ne donna pas la moindre marque d'attention au jeune Schubert, et celui-ci ne sut jamais si son envoi était parvenu à destination. Jamais non plus, dans ses lettres à Zelter et dans ses conversations avec Eckermann, Goethe ne prononce le nom de Schubert. Ce n'est qu'après la mort du mélodiste que le vieux poète semble avoir eu une révélation rétrospective de son génie. Au mois

---

(1) Mme AUDLEY, *Franz Schubert*, sa vie et ses œuvres. Paris, Librairie Académique.

(2) LOUIS GEIGER, *Goethe-Jahrbuch*, Vol. XIIme.

(3) Lieu et date non indiqués. Dans les « *Tagebücher* » (feuilles quotidiennes), Goethe inscrivit en date du 16 juin 1825: « Reçu l'envoi des compositions sur mes Lieder, de Schubert, de Vienne ».

(4) REICHARDT (Jean-Frédéric), né à Königsberg le 25 nov. 1752, m. à Giebichenstein le 27 juin 1814.

(5) ZELTER (Charles-Frédéric), né à Berlin le 11 déc. 1758, m. le 15 mai 1832.

(6) EBERWEIN (Charles), né a Weimar le 10 nov. 1784, m. à Rudolphstadt le 2 déc. 1831.

d'avril 1830, Mme Schroeder-Devrient (1), se rendant à Paris, passa par Weimar et se fit présenter à lui. Naturellement elle chanta, et parmi ces chants elle s'attacha particulièrement à faire ressortir les beautés du *Rois des Aulnes*, du musicien viennois. A ce chant dramatique, le vieillard se sentit ému: il saisit dans ses mains la tête de la cantatrice et, la baisant au front: « Mille fois merci, lui dit-il, pour cette exécution grandiose. J'avais déjà entendu une fois cette ballade, mais elle ne m'avait rien dit; interprêtée comme vous venez de le faire, elle devient un tableau vivant » (2).

Revenons à Berlioz. Dans le Concert que le jeune artiste avait organisé et qui eut lieu le 28 mai 1828 au Conservatoire de musique à Paris, il fit entendre diverses compositions de lui, dont Fétis, dans sa *Revue musicale*, donna un compte-rendu, en ces termes:

Grand Concert

donné par M. Berlioz, élève de l'École royale de musique, le lundi 26 mai 1828.

Tous les morceaux entendus dans ce concert étaient de la composition de M. Berlioz. Puisque ce jeune artiste a eu la témérité d'appeler ainsi l'attention du public sur les premières inspirations de sa muse encore adolescente, il faut qu'il ait fait préalablement abnégation de tout amour propre, et qu'il ait cuirassé son cœur pour le mettre à l'abri des traits de la critique, de la critique si souvent cruelle, si souvent injuste même. Combien de juges, parmi ceux qui assistaient à la séance, n'ont pas fait, peut-être involontairement, ce syllogisme erroné: « La musique d'un jeune compositeur sans expérience ne peut être bonne; or M. Berlioz est un très jeune compositeur, donc la musique de M. Berlioz est mauvaise! ». Malheureusement pour le bénéficiaire (si je puis me servir de cette dénomination, puisque la salle était presque déserte), malheureusement, dis-je, il a dans les prémisses de ce raisonnement une force de vérité qui ne peut pas être facilement infirmée. Mais, que M. Berlioz se rassure, notre opinion est inaccessible aux préjugés, et si notre impartialité nous fait un devoir de mêler des conseils un peu sévères aux éloges qu'il merite, nous l'engageons à les attribuer au vif intérêt que son talent prématuré nous inspire.

---

(1) Schroeder-Devrient (Wilhelmine), illustre cantatrice dramatique, née à Hambourg le 6 déc. 1804, m. à Cobourg le 26 janv. 1860.

(2) Mme Audley, *Franz Schubert*.

D'abord la part de la louange: M. Berlioz a les plus heureuses dispositions; il a de la capacité; il a du génie.

Sont style est énergique et nerveux. Ses inspirations ont souvent de la grâce, mais plus souvent encore le compositeur, entraîne par sa jeune et ardente imagination, s'épuise en combinaisons d'un effet original et passionné.

Il y a beaucoup de bonnes choses dans tout cela; il y en a aussi de mauvaises. Souvent l'originalité de M. Berlioz va jusqu'à la bizarrerie: souvent son instrumentation est confuse; ses chants sont quelquefois arides; il sème avec profusion les grands effets de la musique, et son exagération lui fait dépasser le but que ces moyens mieux dirigés lui rendraient facile à saisir. Ses morceaux sont presque tous trop longs; l'ouverture des *Francs-Juges* aurait obtenu le double d'effet, si elle eût été de moitié plus courte. M. Berlioz est un élève de M. Lesueur; les conseils, et surtout l'exemple de son maître, réussiront sans doute à convaincre ce jeune compositeur que la simplicité du style et le bon ordre des idées n'excluent nullement cette vigueur et cette vivacité qui lui plaisent tant.

Ces réflexions, dictées par une juste bienveillance, auront atteint le but que nous nous sommes proposé, si elles peuvent exercer par la suite quelque influence dans les travaux de M. Berlioz; du reste, elles nous dispenseront d'examiner en detail chacun des morceaux qui composaient son concert. Nous dirons seulement que l'ouverture de *Waverley*, la marche des mages, et quelques passages du *Credo*, méritent des applaudissements. Dans ce dernier morceau la partie des ténors est écrite beaucoup trop haut.

Bien que la musique de M. Berlioz soit hérissée de difficultés presque inextricables, l'orchestre, dirigé par M. Bloc, l'a exécutée avec un ensemble et une précision dignes d'éloges. Nous devons une mention honorable à Mme Lebrun et à Ferdinand Prévost, qui n'ont pas dédaigné de prêter le secours de leur talent au jeune compositeur. Prévost fils était dans la salle; nous eussions mieux aimé le voir sur le théâtre; sa belle voix eût été d'une grande utilité dans les récits de la cantate qui a terminé la séance.

L'année suivante (1829), Berlioz donna un second Concert qui eut lieu au 1er novembre. Au programme figuraient de nouveau les ouvertures de *Waverley* et les *Francs-Juges*, ainsi que le grand *air* de Conrad, des *Francs-Juges*. Pour la première fois, il fit entendre le *Concert des Sylphes*, des *Huit scènes de Faust*. Un *Concert*

pour piano, de Beethoven, exécuté par Hiller (1), une scène de *Freyschütz* (2) chantée en allemand par Mlle Heinefetter (3), et un *air italien*, chanté par Mlle Marinoni, complétaient le programme. Habeneck (4), le célèbre chef d'orchestre de l'Opéra, conduisait l'orchestre.

" J'aurais dû plus tôt vous rendre compte de mon concert (5); puisque vous vous intéressez si vivement à ce qui me touche et que votre amitié vous fait prendre tant de part à toutes mes agitations, je vous dirai que j'ai obtenu un succès immense; l'ouverture des " *Francs-Juges* " surtout a bouleversé la salle; elle a obtenu quatre salves d'applaudissements. Mademoiselle Marinoni venait d'entrer en scène pour chanter une pasquinade italienne; profitant de ce moment de calme, j'ai voulu me glisser entre les pupitres pour prendre une liasse de musique sur une banquette; le public m'a aperçu; alors les cris, les bravos ont recommencé, les artistes s'y sont mis, la grêle d'archets est tombée sur les violons, les basses, les pupitres; j'ai failli me trouver mal. Et des embrassades à n'en plus finir; mais vous n'étiez pas là!..... En sortant, après que la foule a été écoulée, les artistes m'ont attendu dans la cour du Conservatoire, et, dès que j'ai paru, les applaudissements en plein air ont recommencé. Le soir, à l'Opéra, même effet; c'était une fermentation à l'orchestre, au foyer. O mon ami, que n'êtes vous ici! Depuis dimanche, je suis d'une tristesse mortelle; cette foudroyante émotion m'a abîmé; j'ai sans cesse les yeux pleins de larmes, je voudrais mourir. Quant à la recette, elle a totalement couvert les frais, et même j'y gagne cent-cinquante francs. Il n'y a encore que le " *Figaro* " et les " *Débats* " qui aient parlé de mon concert. Castil-Blaze (6) n'entre dans

(1) Hiller (Ferdinand), pianiste, compositeur et musicographe très distingué; né à Francfort s/M. le 24 oct. 1811, m. à Cologne le 11 mai 1885. Il passa sept ans à Paris, de 1828-1835.

(2) « *Freyschütz* », opéra célèbre de Weber, dont la 1re représentation eut lieu à Berlin le 18 juin 1821. Cette œuvre fut aussi représentée en France sous le titre de « *Robin des Bois* ». — Weber (Charles-Marie-Frédéric-Ernest, baron de), né à Eutin le 18 déc. 1786, m. à Londres le 5 juin 1826.

(3) Heinefetter (Sabine), célèbre cantatrice scénique; née à Mayence le 19 août 1829, m. le 18 fév. 1872.

(4) Habeneck (François-Antoine), né à Mézières le 1r juin 1781, m. à Paris le 8 fév. 1849.

(5) Hector Berlioz, *Lettres intimes*, XX.

(6) Castil-Blaze (François-Henri-Joseph), né à Cavaillon le 1r déc. 1784, m. à Paris le 11 déc. 1857. Il a traduit en français la plupart des opéras de Mozart, Cimarosa, Weber et de Rossini.

aucun détail; ces animaux ne savent parler que quand il n'y a rien à dire; je vous enverrai tous les journaux littéraires qui auront fait mention de moi „.

Dans cette lettre, Berlioz ne mentionne rien au sujet du *Concert des Sylphes*, mais dans ses « Mémoires » il dit:

« Je me souviens maintenant que j'avais, à mon premier concert, fait entendre celle à six voix, intitulée: " *Concert des Sylphes* „. Six élèves du Conservatoire la chantèrent. Elle ne produisit aucun effet. On trouva que cela ne signifiait rien; l'ensemble en parut vague, froid et absolument dépourvu de chant. Ce même morceau, dix-huit ans plus tard, un peu modifié dans l'instrumentation et les modulations, est devenu la pièce favorite des divers publics de l'Europe. Il ne m'est jamais arrivé de la faire entendre à St-Pétersbourg, à Moscou, à Berlin, à Londres, à Paris, sans que l'auditoire criât bis. On en trouve maintenant le dessin parfaitement clair et la mélodie délicieuse. C'est à un chœur, il est vrai, que je l'ai confié. Ne pouvant trouver six bons chanteurs solistes, j'ai pris quatre-vingts choristes, et l'idée ressort; on en voit la forme, la couleur, et l'effet en est triplé. En général, il y a bien des compositions vocales de cette espèce qui, paralysées par la faiblesse des chanteurs, reprendraient leur éclat, retrouveraient leur charme et leur force, si on les faisait exécuter tout simplement par des choristes exercés et réunis en nombre suffisant. Là où une voix ordinaire sera détestable, cinquante voix ordinaires raviront. Un chanteur sans âme fait paraître glacial et même absurde l'élan le plus brûlant du compositeur; souvent la chaleur moyenne qui réside toujours dans les masses vraiment musicales, suffit à faire briller la flamme intérieure d'une œuvre, et lui laisse la vie, quand un froid virtuose l'eût tuée.

Immédiatement après cette composition sur " *Faust* „, et toujours sous l'influence du poëme de Goethe, j'écrivis ma symphonie fantastique avec beaucoup de peine pour certaines parties, avec une facilité incroyable pour d'autres. Ainsi l'*adagio* (*scène aux champs*), qui impressionne toujours si vivement le public et moi-même, me fatigua plus de trois semaines; je l'abandonnai et le repris deux ou trois fois. La *Marche au Supplice*, au contraire, fut écrite en une nuit. J'ai maintenant beaucoup retouché ces deux morceaux et tous les autres pendant plusieurs années „.

On peut dire, que dans ses *Huit scènes de Faust*, nous avons là Berlioz déjà tout entier, ou peu s'en faut. C'est chez Goethe qu'il a appris pour la première fois la grande poésie, la science profonde des hommes et des choses, de l'être et du devenir, de la nature et de l'humanité, la haute spéculation philosophique.

Et, lorsque plus tard, dans ses pérégrinations à travers l'Allemagne, il arriva en 1843 à Weimar, son cœur battit violemment en invoquant les souvenirs de Goethe et aussi de Schiller.

Dans ses « Mémoires » Berlioz a donné une définition très exacte de sa manière de composer ainsi que de son style particulier (1). A ce sujet, il sera intéressant de lire aussi la *profession de foi* que Berlioz avait adressée à la demande spéciale de Lobe (2), distingué compositeur et musicographe, qui l'inséra dans ses *Feuilles volantes*, publiées à Leipzig, en 1855.

Ma profession de foi.

De Hector Berlioz.

(écrite pour les " *Feuilles volantes* ").

Monsieur!

Vous m'invitez à écrire pour votre journal un abrégé de mes opinions sur l'art musical, sur son état actuel, sur son avenir, en me dispensant de parler de son passé. Je vous remercie de cette réserve; mais pour contenir l'abrégé que vous me demandez, il faudrait un bon gros doctoral volume, et vos *Feuilles volantes*, si elles s'en chargeaient, deviendraient si lourdes qu'elles ne pourraient plus voler.

C'est tout simplement une profession de foi authentique que vous me sommez de publier?

Ainsi agissent les vertueux électeurs à l'égard des candidats qui briguent les honneurs de la représentation nationale. Or, je n'ai pas la moindre ambition de *représenter*; je ne veux être ni Député, ni Sénateur, ni Consul, ni même Bourgmestre.

D'ailleurs si j'aspirais à la dignité Consulaire, je n'aurais, ce me semble, rien de mieux à faire pour obtenir les suffrages, non du peuple mais des Patriciens de l'art, que d'imiter Marcius Coriolanus, de me rendre au Forum et, découvrant ma poitrine, de montrer les blessures que j'ai reçues pour la défense de la patrie.

Ma profession de foi n'est-elle pas dans tout ce que j'ai eu le malheur d'écrire, dans ce que j'ai fait et dans ce que je n'ai pas fait?

Ce qu'est aujourd'hui l'art musical, vous le savez et vous ne pouvez pas penser que je l'ignore.

---

(1) *Mémoires de Hector Berlioz*, 1re édition, pag. 461. Paris, Michel Lévy Frères, éditeurs.

(2) Lobe (Jean-Christian), né à Weimar le 30 mai 1797, m. à Leipzig, le 27 juil 1881.

Ce qu'il sera, ni vous ni moi nous n'en savons rien. Que vous dirais-je donc à ce sujet? Comme musicien, il me sera, je l'espère, beaucoup pardonné parce que j'ai beaucoup aimé. Comme critique, j'ai été, je suis et je serai cruellement puni, parce que j'ai eu, parce que j'ai et j'aurai toute ma vie des haines cruelles et d'incommensurables mépris.

C'est juste. Mais ces amours, ces haines, ces mépris, sont sans doute aussi les vôtres; qu'ai-je besoin de vous en signaler les objets?

La musique est le plus poëtique, le plus puissant, le plus vivant de tous les arts. Il devrait en être aussi le plus libre; il ne l'est pourtant pas encore. De là nos douleurs d'artistes, nos obscurs dévouemens, nos lassitudes, nos désespoirs, nos aspirations à la mort. La musique moderne, *la musique* (je ne parle pas de la courtisane de ce nom qu'on rencontre partout), sous quelques rapports, c'est l'Andromède antique, divinement belle et nue, dont les regards de flammes se décomposent en rayons multicolores en passant au travers du prisme de ses pleurs. Enchaînée sur un roc au bord de la mer immense dont les flots viennent battre sans cesse et couvrir de limon ses beaux pieds, elle attend le Persée vainqueur qui doit briser sa chaîne et mettre en pièces la Chimère appelée Routine dont la gueule la menace en lançant des tourbillons de fumée empestée. Pourtant, je le crois, le monstre se fait vieux, ses mouvements n'ont plus leur énergie première, ses dents sont en débris, ses ongles émoussés, ses lourdes pattes glissent en se posant sur le bord du rocher d'Andromède, il commence à reconnaître l'inutilité de ses efforts pour y gravir, il va retomber à l'abyme, déjà parfois on entend son râle d'agonie. Et quand la bête sera morte de sa laide mort, que restera-t-il à faire à l'amant dévoué de la sublime captive, si non de nager jusqu'à elle de rompre ses liens, et l'emportant éperdue à travers les flots, de la rendre à la Grèce, au risque même de voir Andromède payer tant de passion par l'indifférence et la froideur?

Vainement les satyres des cavernes voisines riront-ils de son ardeur à la délivrer. Vainement lui crieront-ils de leur voix de bouc: « Niais, laisse-lui donc ses chaînes. Sais-tu si, libre, elle voudra se donner à toi?. Nue et enchaînée, la majesté de son malheur n'en est que moins inviolable? ».

L'amant qui aime a horreur d'un tel crime; il veut recevoir et non arracher. Non seulement il sauvera chastement Andromède, mais après avoir baigné des larmes d'amour ses pieds meurtris d'une si longue étreinte, il lui donnerait, s'il était possible, des ailes encore pour accroître sa liberté.

Voilà, monsieur, toute la profession de foi que je puis vous faire, et je la fais uniquement pour prouver que j'ai une foi. Tant de professeurs en manquent! Malheureusement oui, j'en ai une, je l'ai trop longtemps

professée sur les toits, obéissant pieusement au précepte Évangélique. Et grand est le tort du proverbe: " *Il n'y a que la foi qui sauve* ". Il n'y a que la foi qui perd, au contraire; c'est elle qui me perdra. Telle est ma conclusion. J'ajouterai seulement, comme fait mon Galiléen ami *Griepenkerl* au bas de toutes ses lettres: *E pur si muove!*

Ne me dénoncez pas à la Sainte Inquisition.

HECTOR BERLIOZ.

En résumé: Berlioz peut être considéré, à juste titre, comme un de ces génies qui ont fourni une nouvelle étape dans l'infini des temps et de l'espace, qui ont agrandi l'âme en élargissant les horizons de la pensée, en fécondant le domaine du sentiment de l'art musicale, comme J. S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann et Richard Wagner. A ce titre, Berlioz occupe, à notre avis, le même rang que ses poètes favoris: Virgile, Shakespeare et Goethe, qu'il appelait « les explicateurs de sa vie! ».

H. KLING
Professeur au Conservatoire de musique de Genève
Officier d'Académie.

Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825.

(Continuaz. e fine. V. vol. XII, fasc. 3°, pag. 592, anno 1905).

IV.

Gran fuga, op. 133.

Primitivamente era destinata per finale del quartetto in *la min.*, op. 132. I primi studi su di esse si trovano in un quaderno dell'anno 1824 (1), che contiene la composizione del quartetto in *mi* ♭, op. 127, e il primo tempo dell'op. 132. Il tema della fuga, e ancor più i primi appunti per la sua formazione, presentano tale analogia con l'introduzione del quartetto in *la minore*, da non lasciar dubbio che in sulle prime fu ideata per formar parte del medesimo.

Dopo, durante la sua composizione e fin dopo terminato l'*Andante con moto ma non troppo* del quartetto in *si* ♭ non si trova più nel quaderno nessun appunto di essa, ma a partire dalla pagina 69, si moltiplicano, contandosene fino a 23. Nell'altro quaderno che in quel medesimo tempo usava Beethoven appariscono altresì gran numero di essi, dei quali alcuni molto interessanti per figurarvi come contrasoggetto il tema dell'*Andante con moto* del quartetto in *si* ♭.

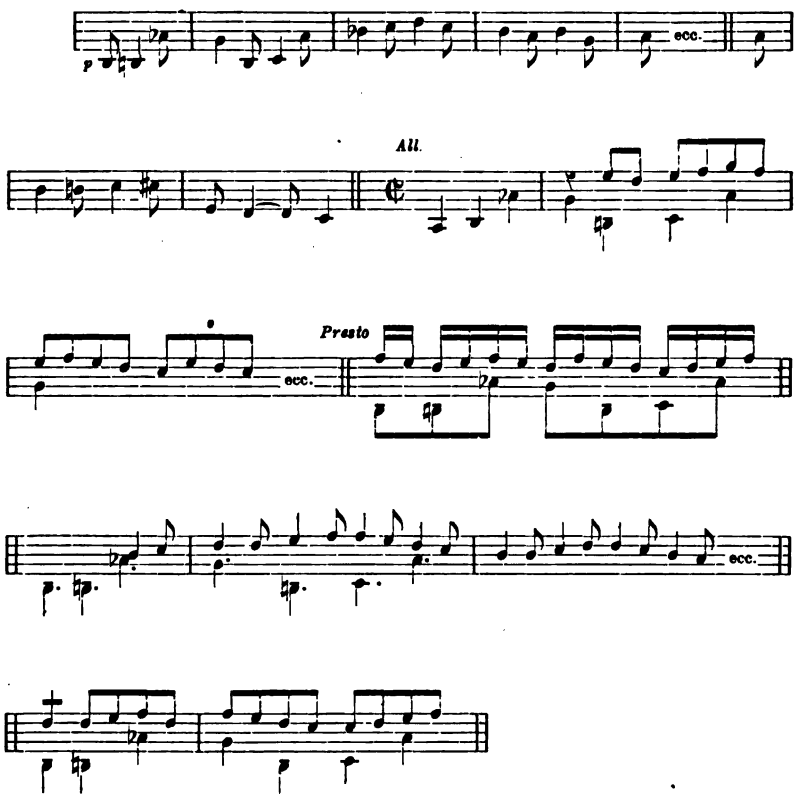
Terminatane la composizione per tempo finale di questo quartetto, e mandato così nel manoscritto originale al principe Nicola Galitzin,

(1) Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, LVIII, pag. 550.

cambiò Beethoven nuovamente di proposito e nel novembre del 1826 compose, come si è detto prima, il finale che ha oggi questo quartetto, ma a richiesta dell' editore Artaria si decise a pubblicare la *fuga* come opera indipendente, e così apparve nel maggio del 1827, dopo la morte di Beethoven. Il manoscritto di quella porta il titolo di *Ouverture.*

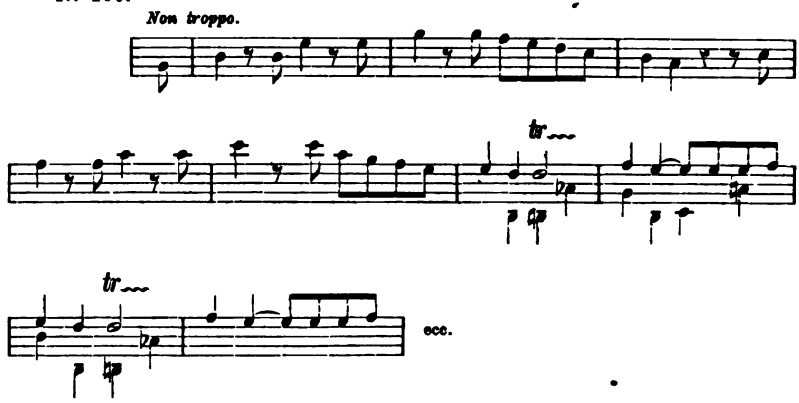
I primi appunti nella pagina 69 sono i seguenti, in alcuni dei quali il contrasoggetto richiama alla memoria certi passi del finale della Nona Sinfonia.

N. 99.



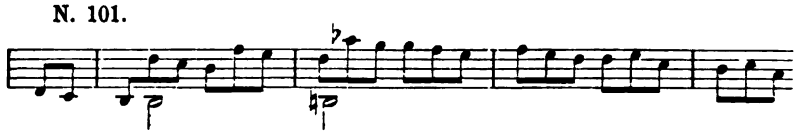
Nella 71 c'è un nuovo tema in *mi* ♭ per finale, col quale si fonde altresì il soggetto della fuga.

N. 100.



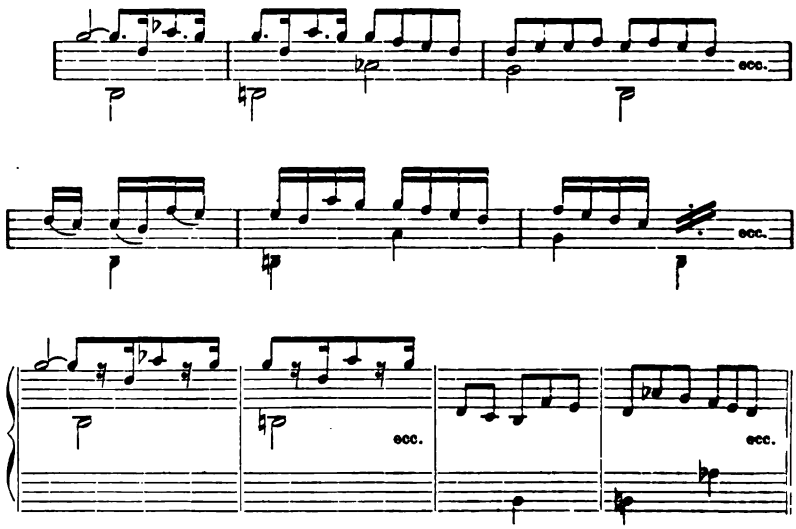
La 72 contiene questo

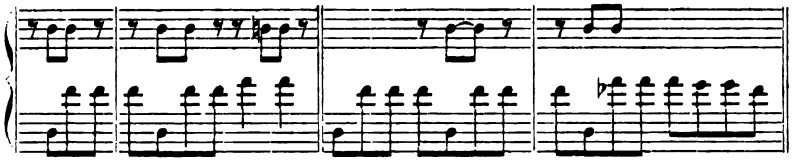
N. 101.



e la 73 questi altri, nei quali già si delineano con maggiore rassomiglianza alcuni dei contrasoggetti utilizzati.

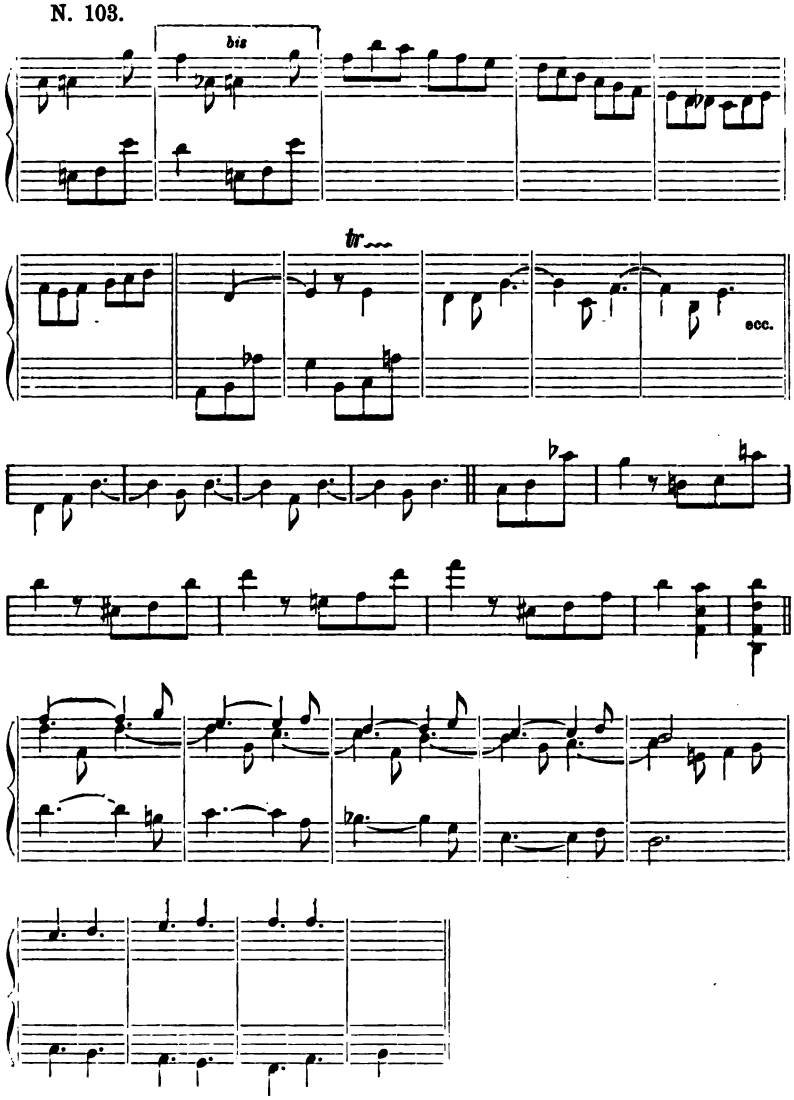
N. 102.





Continuano nella 77, essendo alcuni di essi molto interessanti.

N. 103.



Nella 79, havvi un lungo studio della prima parte della *fuga*, in forma abbastanza simile a quella definitiva, e nella 80, ultima del quaderno, alcuni altri brevi studi di una o due battute.

V.

Temi non utilizzati.

Beethoven soleva annotare quanti temi e idee musicali venivano alla sua immaginazione. Alcuni li utilizzava subito, nell'opera che aveva nelle mani, altri li usufruiva più tardi, altri ancora venivano dimenticati per sempre.

Del primi, non ci sono esempi da citare. Dei secondi, i più frequenti, s'è potuto vedere in pagine precedenti l'esempio d'un finale istrumentale pensato per la Nona sinfonia e utilizzato per ultimo tempo del quartetto in *la minore*, e quello d'un appunto scritto tra i primi studi per questo quartetto, generatore probabile del *Presto*, del quartetto in *si* ♭. Dei terzi, sonvi alcuni esempi nei quaderni studiati da Nottebohn, quantunque è caso frequente l'usare tali idee in composizioni brevi come *lieder*, *canone*, ecc.

Dopo terminate le opere che hanno rapporto con questo quaderno, Beethoven scrisse ben poco: i quartetti in *do diesis minore*, (op. 131) e in *fa* (op. 135), i canoni 13 e 18, l'ultimo tempo del quartetto op. 130, e il *Letzter Gedanke* pubblicato da Diabelli (1), e oltre a ciò un *waltzer*, una *scozzese* e il canone *Freu' dich des Lebens!* pubblicati da Breitkopf nel suo supplemento alle opere di Beethoven (serie 25).

In nessuna di queste produzioni si trovano utilizzati i temi del quaderno. Perciò non si può congetturare nulla su di essi nè sul loro probabile destino.

L'unica affermazione che si può fare con qualche fondamento si è che tutti essi, ad eccezione di quelli dei quali si discorrerà dopo, furono concepiti pensando al quartetto d'istrumenti ad arco, giacchè nè dalla natura delle idee, nè dalle indicazioni che le accompagnano,

---

(1) Nottebohm, *Thematisches Verzeichniss*, ect., pag. 208.

nè da alcun altro segno si può inserire e neanco sospettare che pensasse a destinarli a opere sinfoniche, vocali o per piano. Le poche volte che sono accompagnati da indicazioni armoniche complete, non eccedono mai le quattro parti del quartetto ad arco, adattandosi all'estensione e tecnica dei suoi strumenti.

Per questa ragione ho preferito raggrupparli in tre divisioni: temi che si riferiscono a opere diverse; temi per il quartetto in *la minore*. considerando come tali quelli che si trovano fra i lavori per la composizione di questo quartetto, e temi per il quartetto in *si* ♭.

A. — Opere diverse.

Solamente un piccolo numero di appunti possono essere qualificati come estranei ai quartetti: alcuni si riferiscono all'Oratorio *La Vittoria della Croce,* che non arrivò ad essere scritto; un altro a una *ouverture* sul nome di Bach, che ebbe la stessa sorte; e un altro a un canone a tre voci, non completo nel quaderno, nè pubblicato.

Dell'*Oratorio* conviene ricordare alcuni antecedenti. Dice Schindler: Terminata la Nona Sinfonia, Beethoven si proponeva di dedicarsi senza perdita di tempo a una opera degna di lui: alla composizione di un *Oratorio,* scritto per il suo amico C. Bernard e intitolato « *La Vittoria della Croce* » (1).

Prima la organizzazione del concerto, in cui per la prima volta furono eseguite l'ouverture in *do*, la Messa in *re* e la Nona Sinfonia, e poi l'incarico del principe Nicola Galitzin, per la composizione di altri quartetti, lo distrassero dal suo proposito fino al punto di non pensar più all'*Oratorio* nè alla 10ª sinfonia, nè in un'altra opera che aveva quasi imbastito e che doveva essere il grande sforzo della sua vita, l'apice dei suoi conati artistici: la composizione della musica per il *Fausto* di Goethe » (2).

Ad onta della testimonianza di Schindler, Beethoven non dovette abbandonare in modo assoluto il proposito di comporre l'*Oratorio*, quando nella 3ª pagina di questo quaderno, posteriore al quartetto

---

(1) Moscheles, *The life of Beethoven*, II, S.

(2) Moscheles, *The life of Beethoven*, II, 34. — Alle Opere progettate Schindler aggrega più tardi un gran *Requiem*.

in *mi* ♭ (op. 127) ed anche ai due primi tempi di quello in *la minore*, scrisse l'indicazione seguente in lapis rosso:

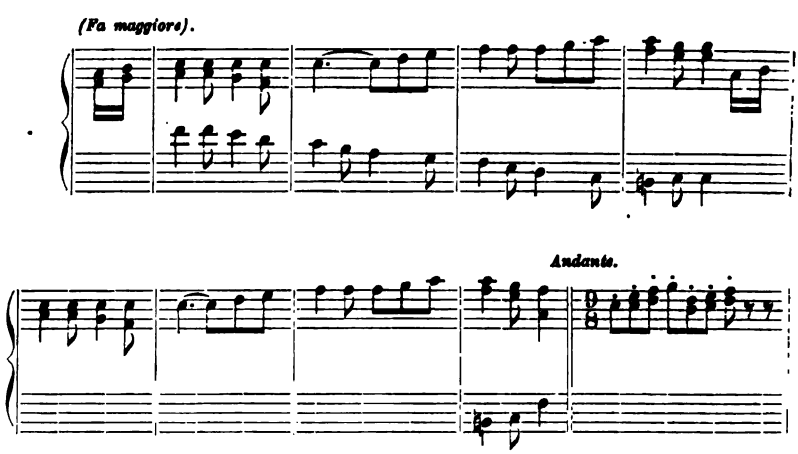
Bloss einmal eine Fl. I
» Obo I
» Clarin —
» Fag —
etc. Die ersteren welche Harmoni.

e in seguito in lapis nero:

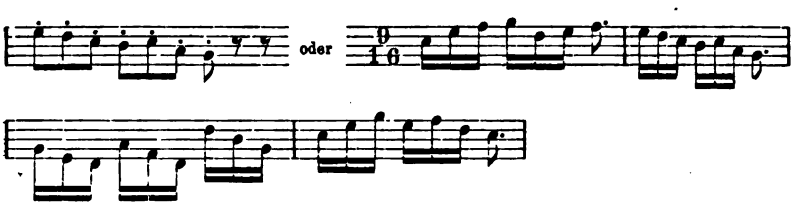
die ouverture vom Oratorium
toben leidenschaftichen Mord
die Heiden, zulest die Soliste
Gloria des Kreuzes (1).

Nella pagina anteriore (2ª) vi sono questi due appunti che forse erano destinati per l'*Oratorio*.

N. 104.



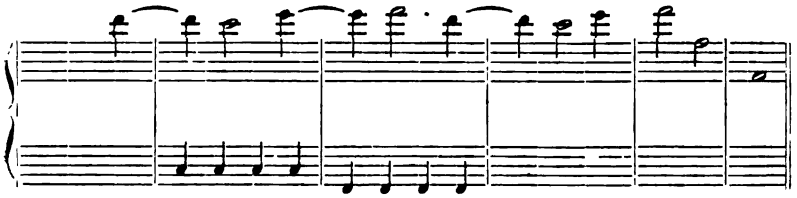
(1) Solo una volta un flauto 1°, oboe 1°, clarinetto 1°, fagotto 1°, ecc.; i primi, la cui armonia... (Nell') *ouverture* dell'*Oratorio* i pagani si sollevano appassionatamente (per la) morte (di Cristo) al finale i solisti: « Gloria alla Croce ». L'anteriore, come quasi tutte le note di Beethoven, è scritta sopprimendo molte parole. Quelle che figurano nella traduzione, fra parentesi, chiariscono il senso che credo debba avere lo scritto nel testo.



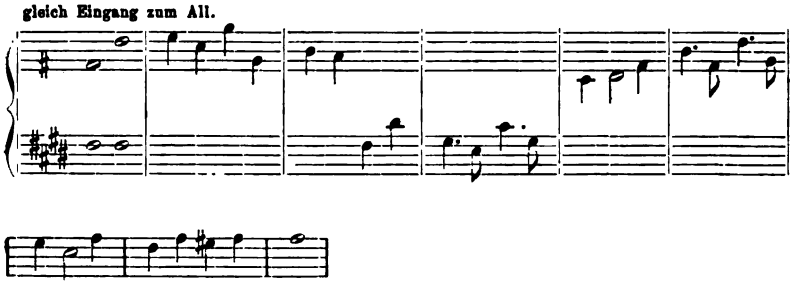
come pure quest'altro alla pagina 4, legame d'un tempo lento con un *Allegro*.

N. 105.

In *F moll* auch hörn (1).



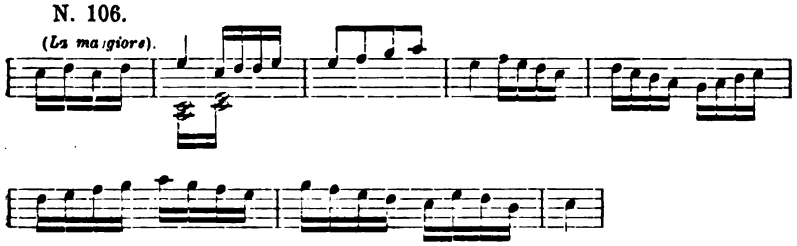
gleich Eingang zum All.



al quale viene dopo il seguente, senza separazione di sbarre, nè di battuta, e che, ad onta d'esser scritto in battuta e tonalità diversa, potrebbe essere stato pensato come continuazione dell'antecedente.

N. 106.

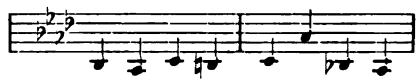
(*La maggiore*).



(1) Anche corno.

Dell'*Ouverture* sul nome di Bach, Nottebohm cita un appunto in un quaderno dell'anno 1824 (1); qui se ne trova un altro con il *la* ♭ alla pagina 51

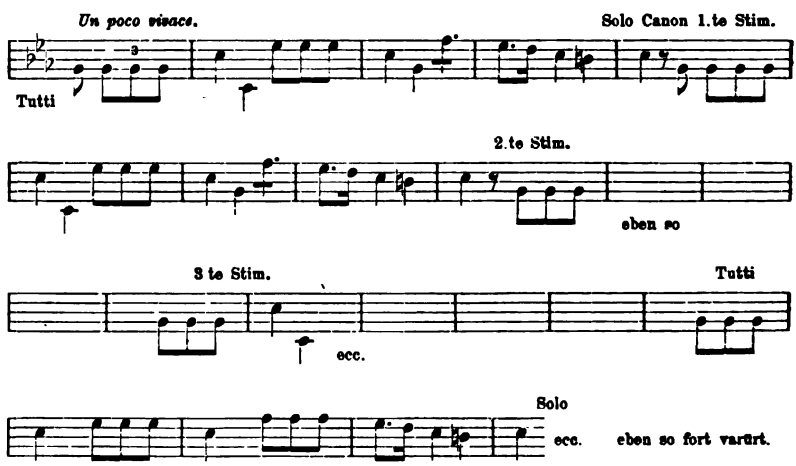
N. 107.



La successione melodica *B-a-c-h* la utilizzò posteriormente in un canone mandato a Kuhlau, che forma parte di una lettera del 3 di settembre 1825 (2) ed è pubblicato da Breitkopf e Härtel nella collezione completa delle opere di Beethoven (serie 23, N. 43).

Il quaderno termina con questi righi:

N. 108.



che costituiscono, pare, l'indicazione per un canone a tre parti, non completato nè pubblicato nel quaderno.

B. — Quartetto in *la minore*, op. 132.

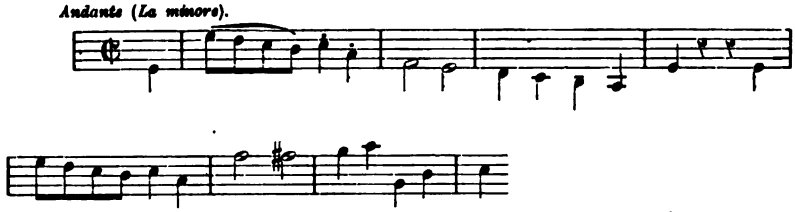
Fra i lavori per questo quartetto si trovano varî appunti di temi per l'*Andante*. Alcuni non escono dalla categoria di mere indicazioni di motivi, altri, più sviluppati, espongono questo in modo com-

(1) Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, LVIII, pag. 542.
(2) Chantavoine, *Correspondence de Beethoven*, pag. 257.

pleto. L'ultimo, in *fa ♯ minore*, è specialmente degno di nota, non solo per il carattere doloroso e tragico, così genuinamente beethoveniano, ma anche per gli spazî che lasciò nella sua composizione.

N. 109.

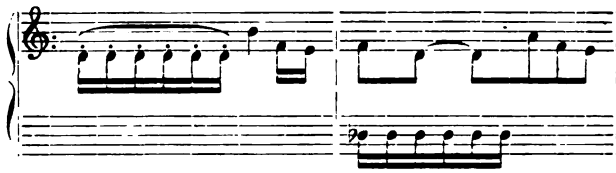
Andante (La minore).



N. 110.

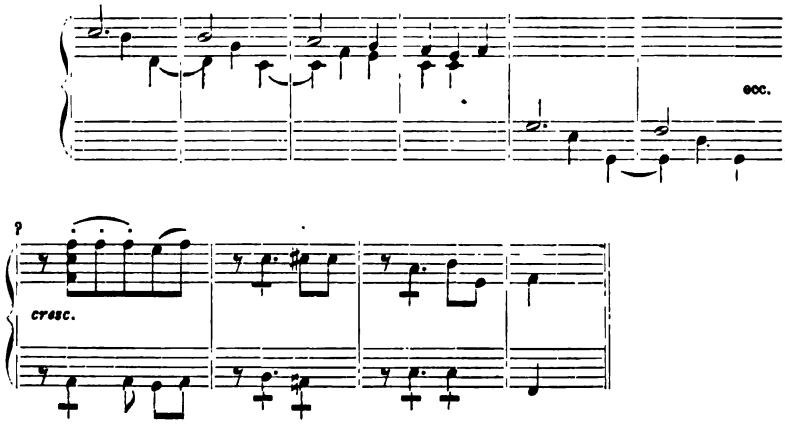
Adagio (Fa maggiore). *Viol.*

N. 111.



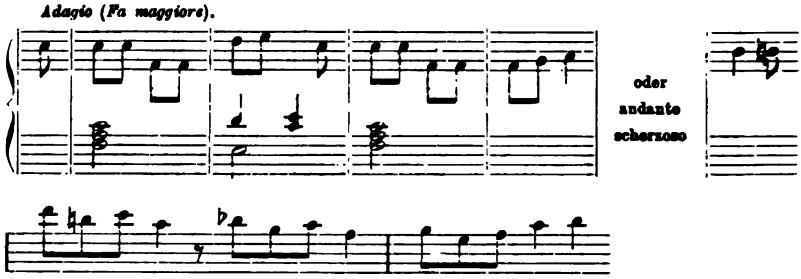
N. 112.

Adagio (Fa maggiore).



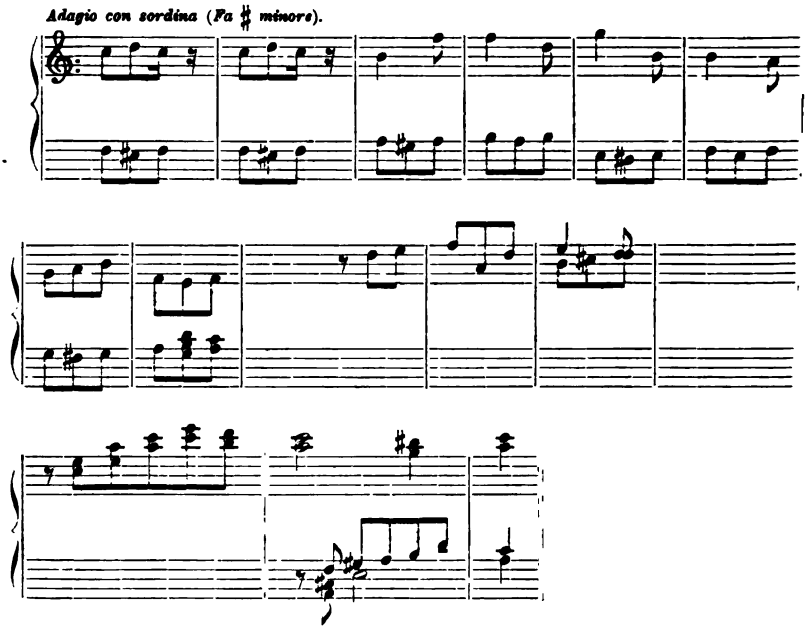
N. 113.

Adagio (Fa maggiore).



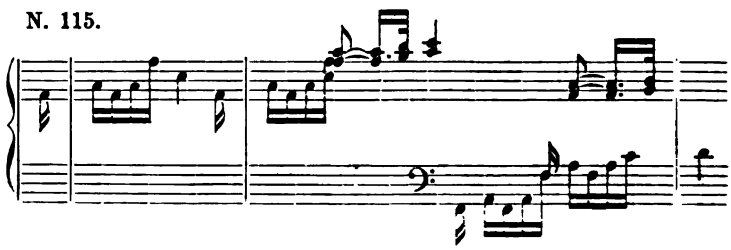
N. 114.

Adagio con sordina (Fa ♯ minore).

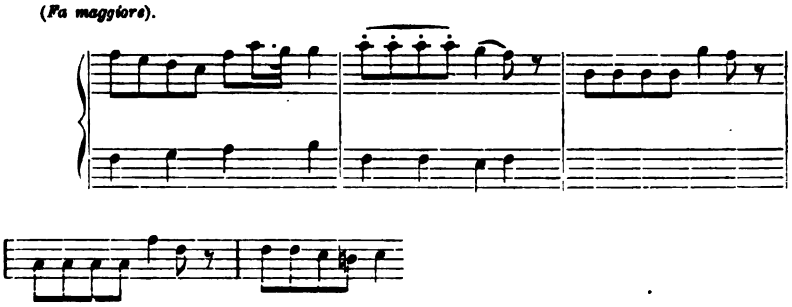


I motivi seguenti, quantunque senza indicazione di movimento, poterono anche essere stati destinati per *Andante* di questo quartetto.

N. 115.

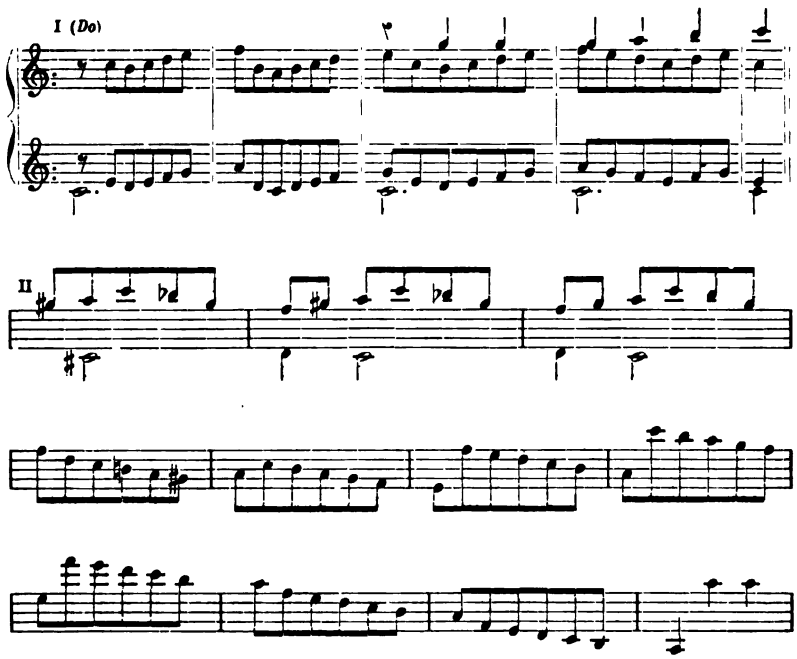


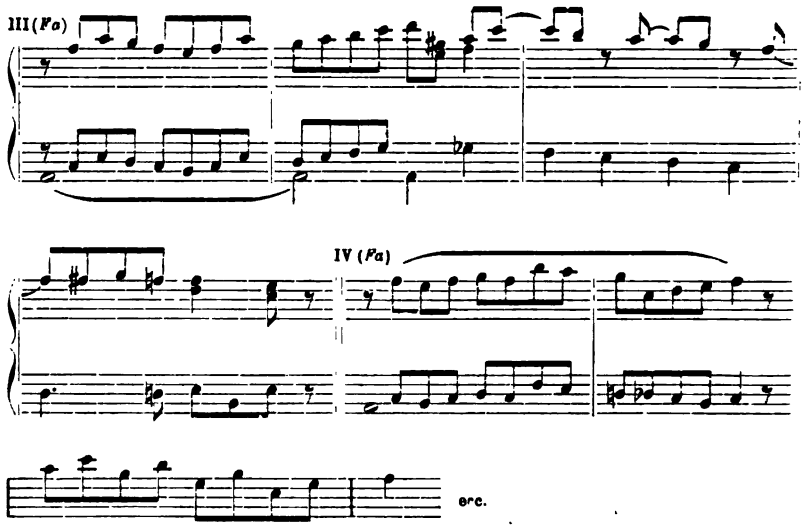
N. 116.
(*Fa maggiore*).



Di studi brevi ve ne sono pure alcuni in queste pagine, senza relazione diretta con ciò che è posteriormente utilizzato. Quelli che seguono, derivati da una stessa idea, sono interessanti per la persistenza con cui appariscono nelle prime pagine e per la loro analogia col numero 70 di queste inserzioni, corrispondente al primo tempo del quartetto in *si* ♭, op. 130, nella parte che precede l'indicazione « *ancora tre volte e allora* 70 ».

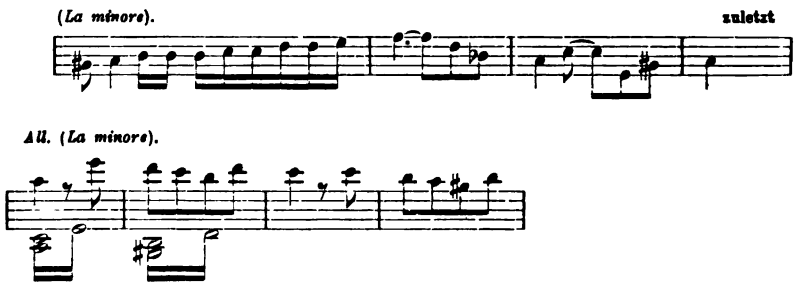
N. 117.





Per finale del quartetto in *la minore* v'è solo un breve appunto alla pagina 6, preceduto da una breve introduzione o preparazione.

N. 118.



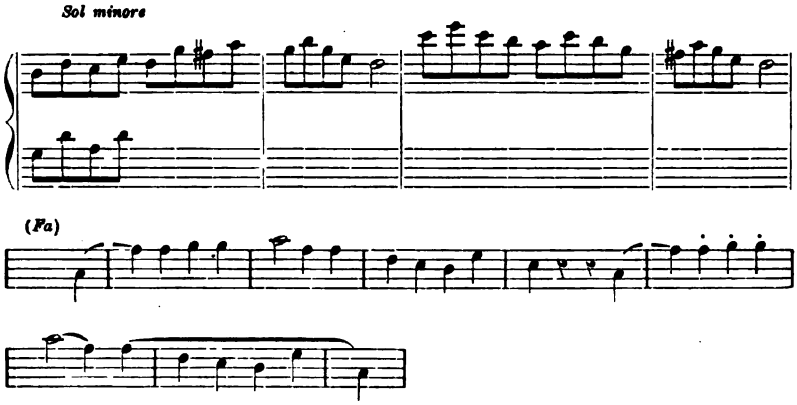
C. — Quartetto in *si* ♭, op. 130.

Per il tempo iniziale non vi sono altri appunti che quelli accertati nel luogo opportuno.

Allo *Scherzo* (secondo tempo) forse appartengono questi due: il primo, corrispondente alla pagina 42, la stessa nella quale si trova il bozzetto del *Presto*, e il secondo, due pagine dopo, quantunque quest'ultimo potrebbe anche benissimo costituire uno studio per il finale del secondo tema del primo *Allegro*.

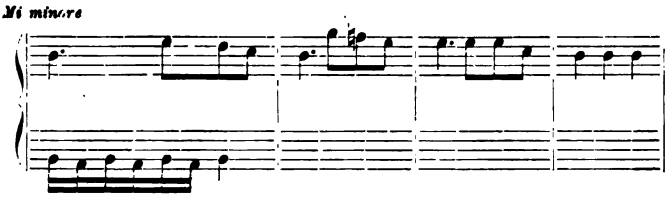
N. 119.

Sol minore



N. 120.

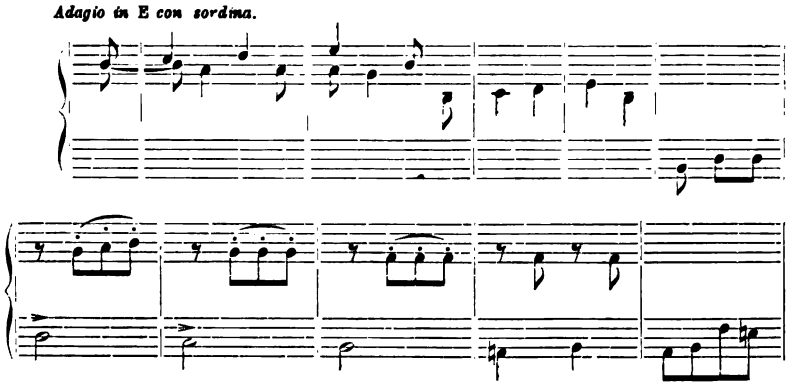
Mi minore



In diversi luoghi di questo studio si è detto che Beethoven, prima di decidersi per il tema dell'*Andante*, fissò un gran numero di idee. La prima (pagina 43) è preceduta dall'indicazione « *Adagio in* E *con sordina* », scritta in *mi* ♭, e con l'indicazione in fine di « *Prima parte in* do minore, *senza ripetizione* ».

N. 121.

Adagio in E *con sordina.*



erste Theil in C moll ohne wiederholung (1).

Nella pagina 48 c'è una specie di barcarola in *sol minore*.

In fine di essa appariscono alcuni tratti e giocherelli fatti a penna, e immediatamente dopo dell'ultima battuta la parola *Gut* (bene). La notazione musicale è di Beethoven; il *gut* non sembra di suo pugno.

N. 122.

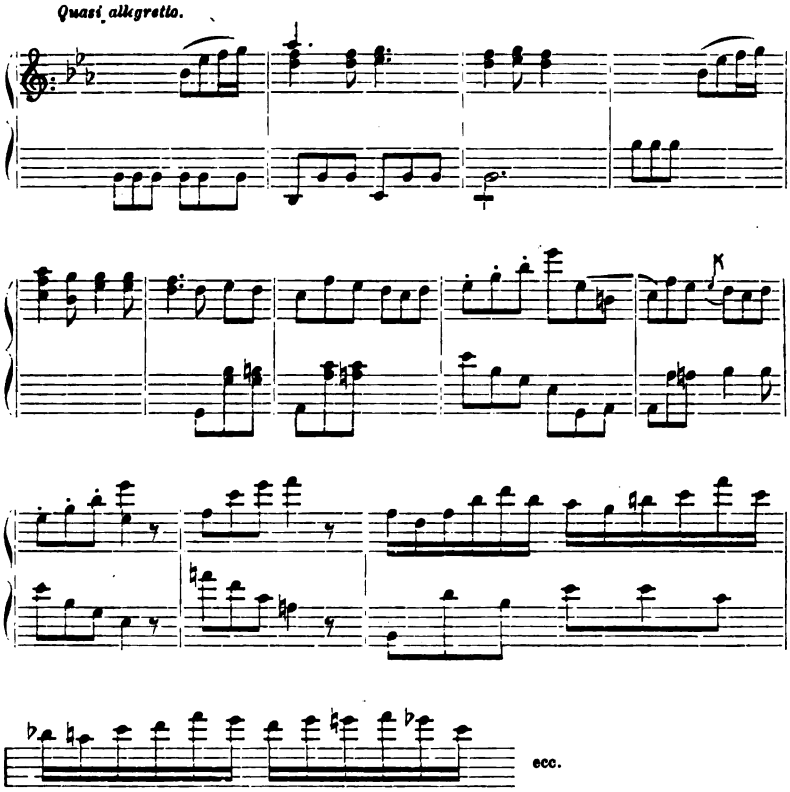
Gut.

La pagina 50 contiene abbastanza idee per l'*Andante* e per il finale. Al primo si riferiscon queste quattro:

(1) Prima parte in *do minore* senza ripetizione.

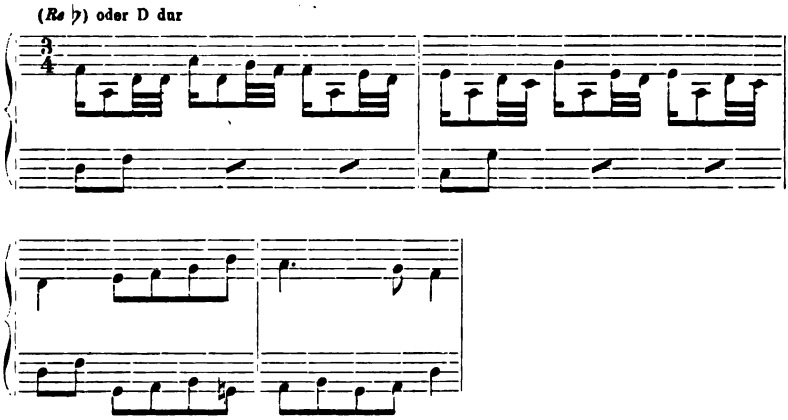
N. 123.

Quasi allegretto.



N. 124.

(*Re* ♭) oder D dur



utilizzarle dopo o no, ma dimenticate appena scritte, almeno per quanto si riferisce al loro impiego per questo quartetto.

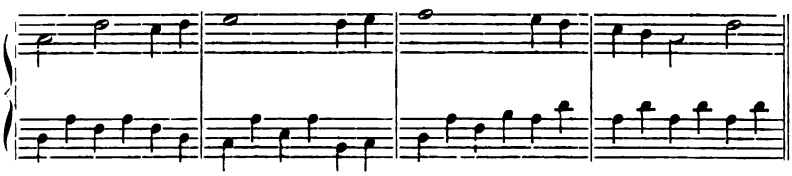
Un solo motivo di quelli che figurano in queste pagine rivela il proposito di utilizzarlo immediatamente, a giudicarne dalle modificazioni e lavori ai quali è sottomesso. Ecco la prima idea e le modificazioni principali che subisce nelle pagine 53, 54 e 55, sempre in *fa diesis maggiore*.

N. 131.

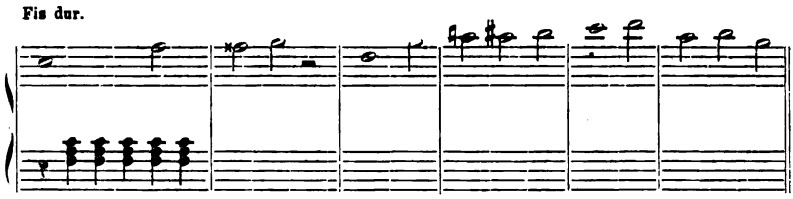
Adagio. Fis dur.

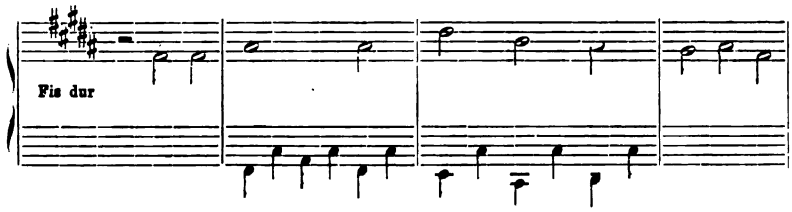
Fis dur

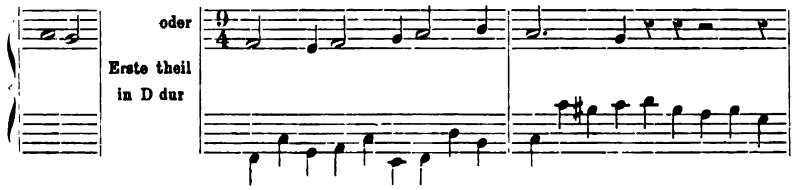
in D dur

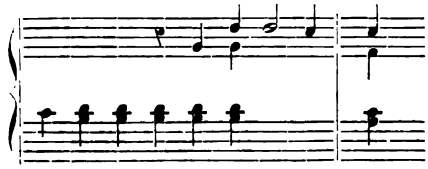


Fis dur.



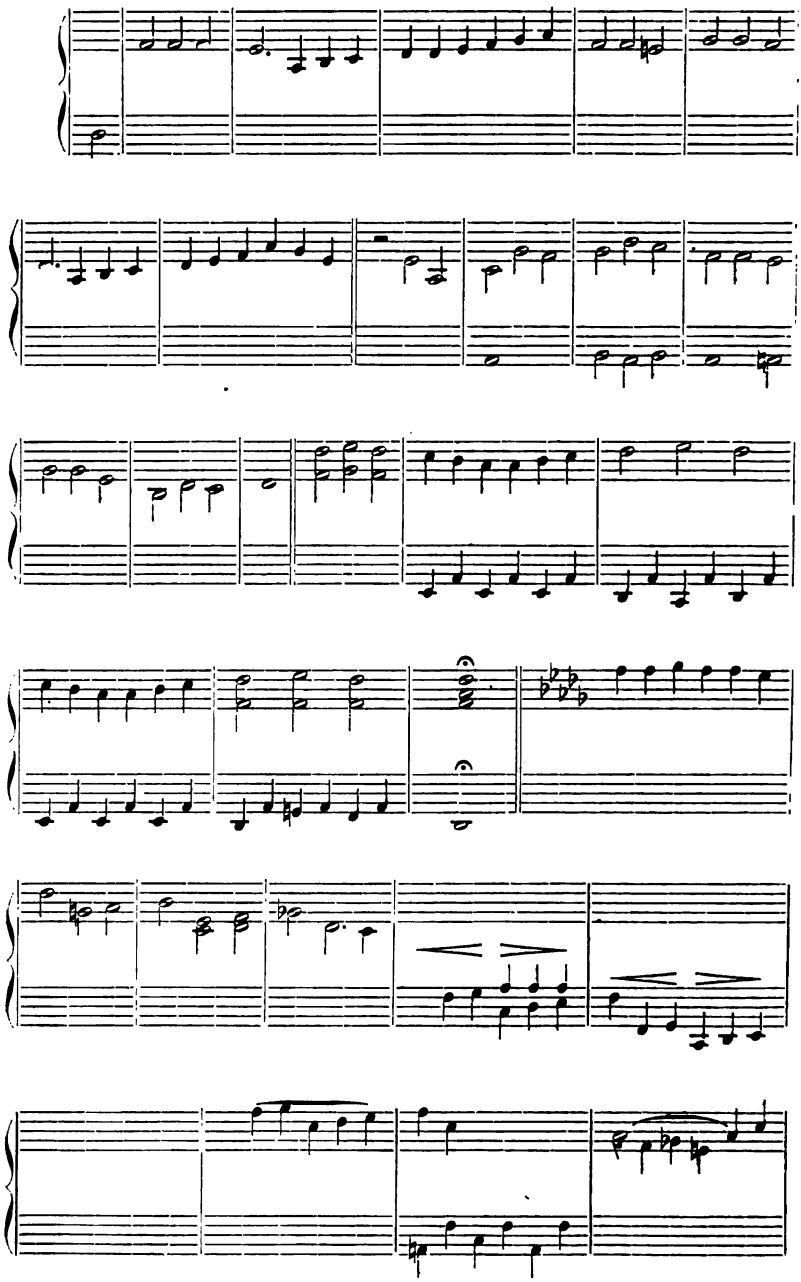


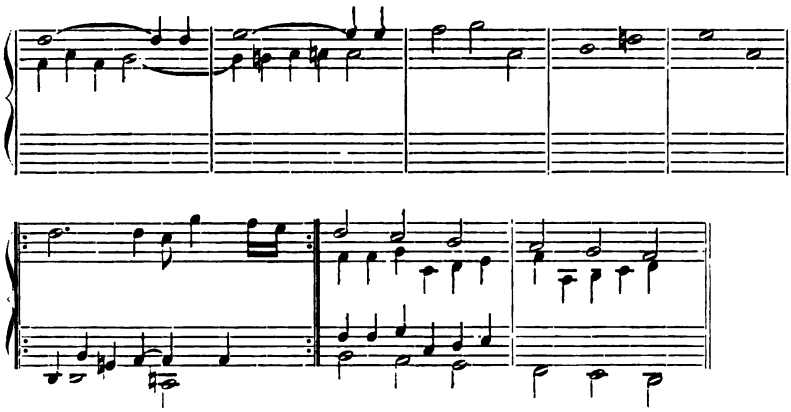




Continuano ancora nelle pagine 56 e 57, quantunque trasformando la sua tonalità in *re* ♭.

N. 132.



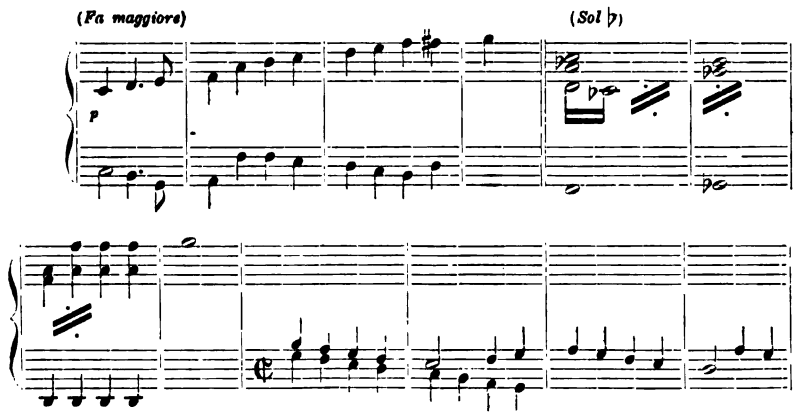


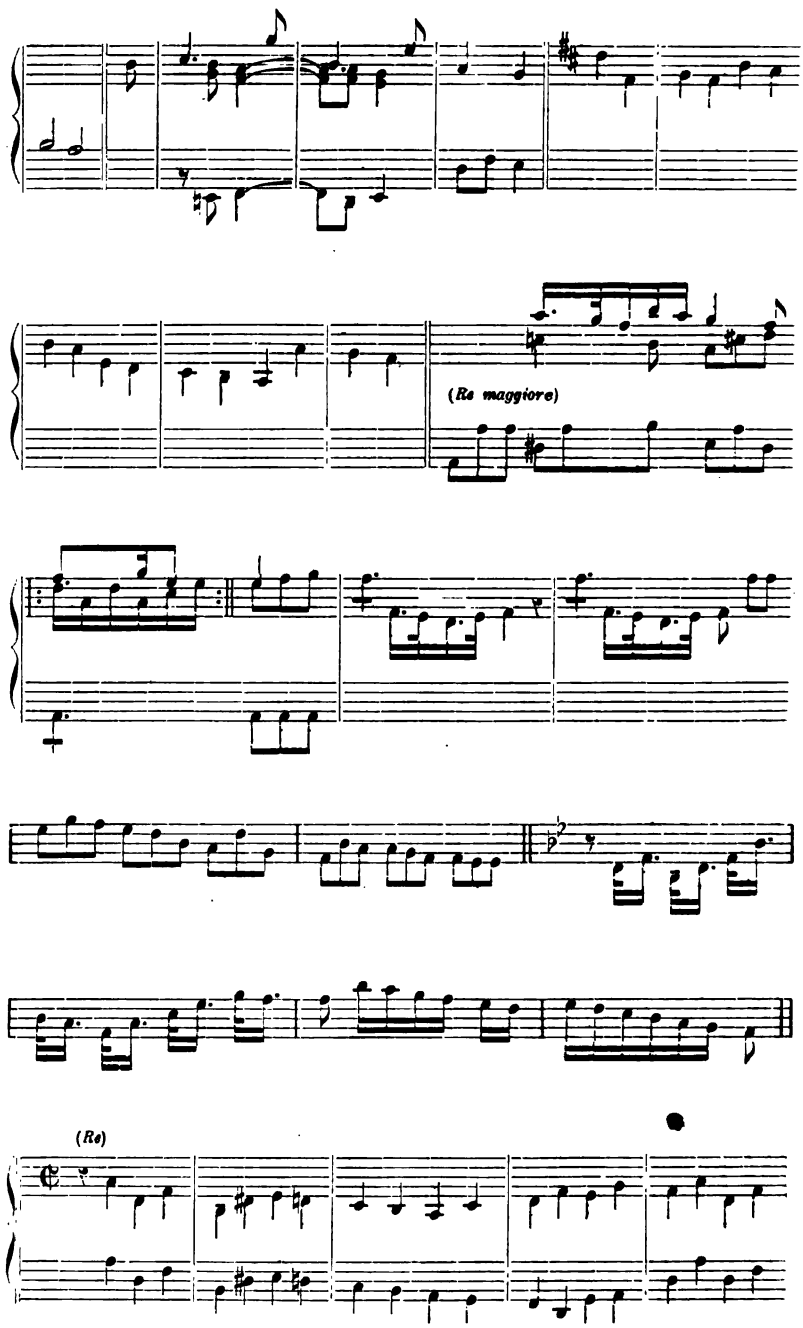
ed è curioso osservare come questi studi potrebbero essere benissimo gl'inspiratori di quello inserito col numero 89, che corrisponde alla pagina 59 del quaderno, il quale costituisce il punto di partenza per la composizione della *Cavatina* del quartetto in *si* ♭.

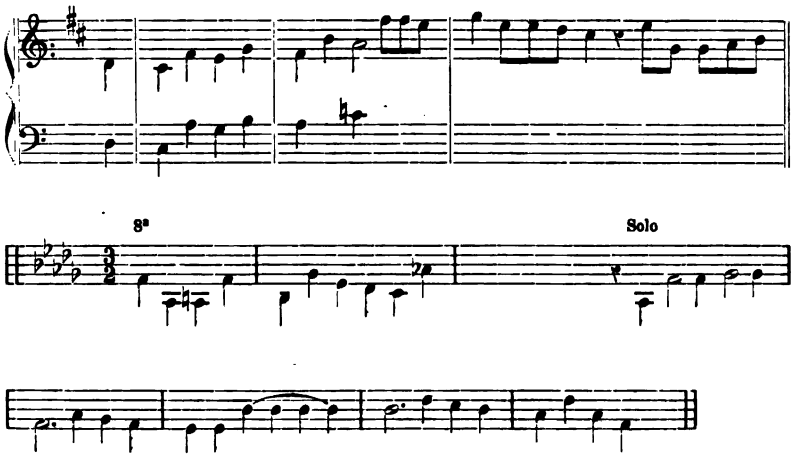
In qualunque modo, questi motivi, ad onta delle loro varie modificazioni, non risultano utilizzati nè in quest'opera, nè nelle posteriori.

Alcuni altri appunti di quelli sparsi in queste pagine, possono anche considerarsi come motivi e indicazioni per questo tempo di questo quartetto, ad onta di non precisarsi in essi il movimento corrispondente. Nel dubbio che costituiscano lavori di altra indole, preferisco darli con questa avvertenza.

N. 133.

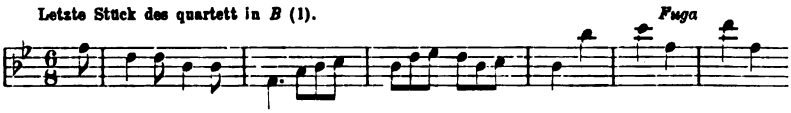



(Re maggiore)
(Re)

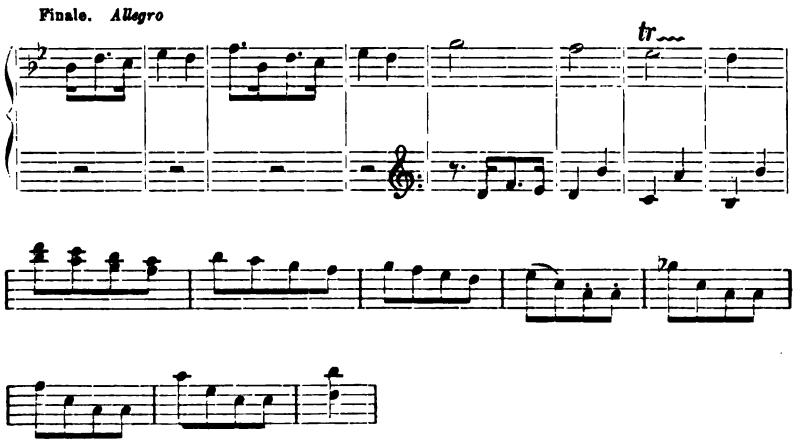


Per il tempo finale sono appuntate alcune idee. La prima, proprio in principio del quaderno (pag. 27) con un tema per fuga

N. 134.



N. 135.

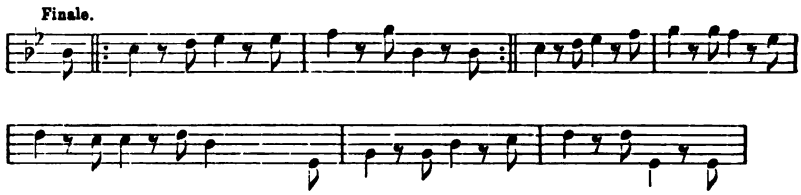


(1) Ultimo tempo del quartetto in *si* ♭.

un'altra alla pagina 50

N. 136.

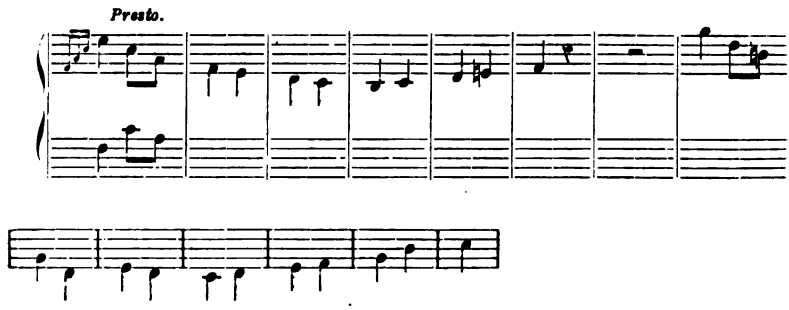
Finale.



una terza alla 54

N. 137.

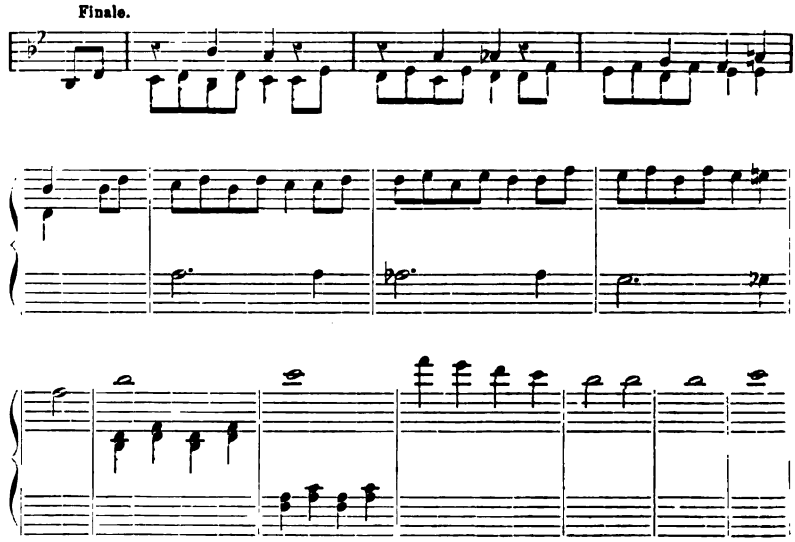
Presto.

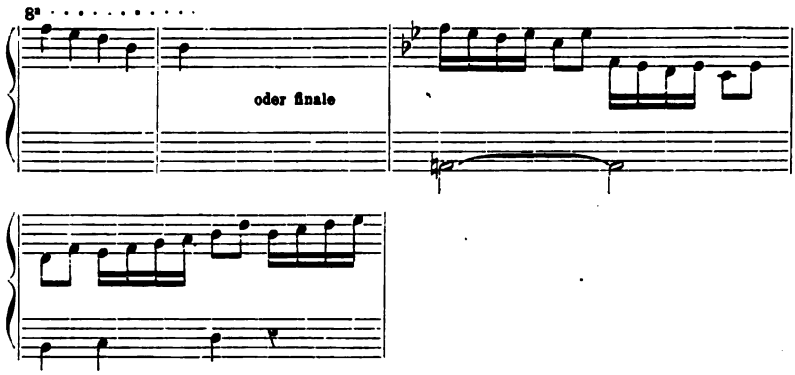


un'altra alla 68, il cui tema fa ricordare quelli di Haydn

N. 138.

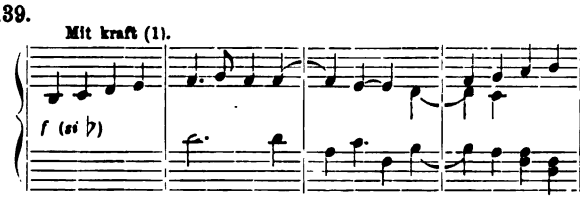
Finale.





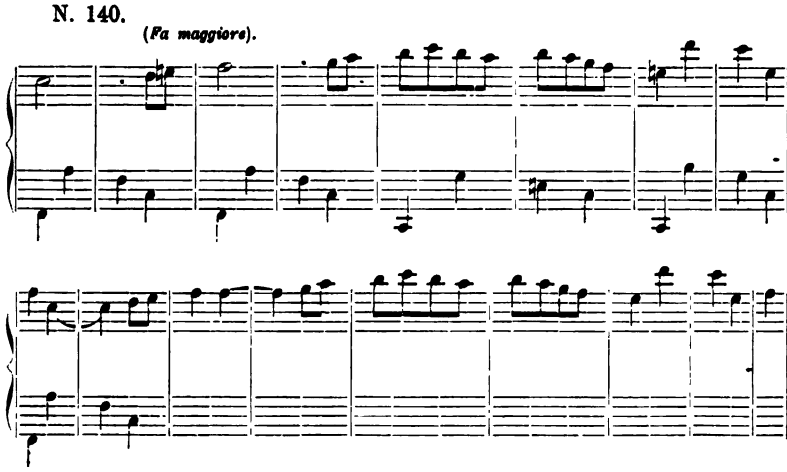
e per ultimo le seguenti battute, avviamento di una fuga, alla pagina 79, che, quantunque senza l'indicazione di *Finale*, potrebbero benissimo, per il loro carattere e per la loro tonalità, essere state pensate per finale di questo quartetto.

N. 139.



Oltre queste, ve n'ha alcune altre di tonalità differente dal *si* ♭: una in *fa*, scritta in seguito al numero 135 e che forse ne è parte,

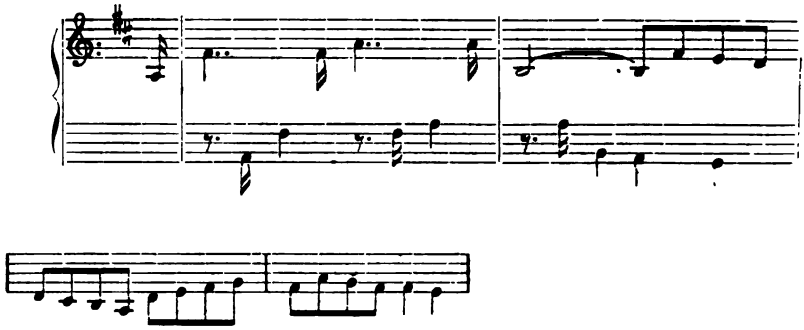
N. 140.



(1) Con forza.

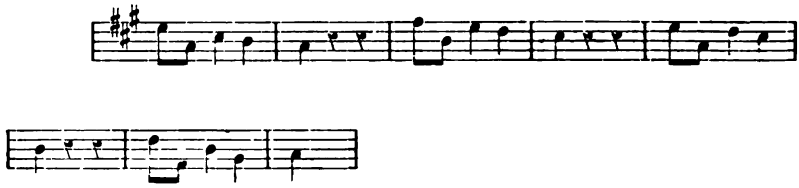
un'altra scritta di seguito al n. 128,

N. 141.



e un altro appunto senza alcuna indicazione.

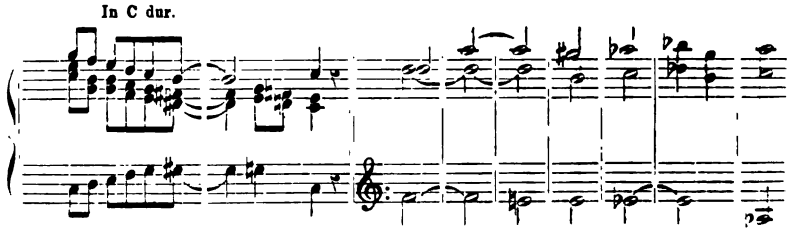
N. 142.



In alcune pagine si trovano anche esempi o pratiche di modulazioni, che probabilmente furono scritti da Beethoven nelle lezioni d'armonia che in quel tempo dava a suo nipote Carlo. La maggior parte sono veramente infantili. Come modelli veggansi i seguenti

N. 143.

In C dur.



D. — Scritti.

Non sono molti, ma la matita di alcuni è così sbiadita e la calligrafia di altri è così confusa, che a mala pena si leggono alcune parole staccate:

Nella pagina 1ª vi sono tre righe a matita, ma questa è così svanita che si possono solamente leggere le parole seguenti:

Als tobias

betragen hatte

gut

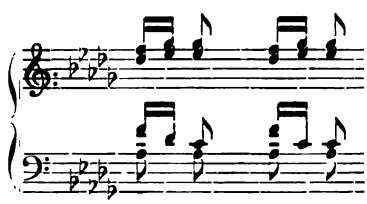
La pagina 8ª contiene questa notizia con calligrafia visibilmente diversa da quella di Beethoven.

H. Bruder und H. Carl waren gestern bei mir wie ich es gewünscht habe um 2 Uhr.

« Il signor Bruder e il signor Carlo furono ieri a casa mia alle 2, come ho desiderato ».

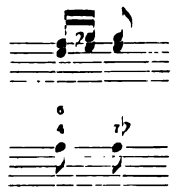
Una lunga dissertazione occupa le pagine 45, 46 e 47. Essa è tutta scritta di pugno di Beethoven, la prima parte in francese misto con alcune parole italiane, il resto in tedesco.

La prima parte pare sostenga che fra queste due realizzazioni è più corretta la prima

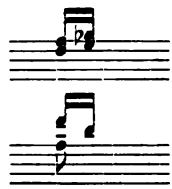


Ecco le sue parole riprodotte tali e quali sono scritte:

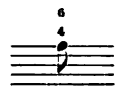
On ne doute pas de pouvoir faire un



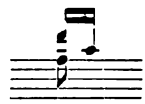
eh bien



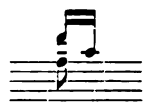
est la meme chose et seulement un arpeggio de l'accord



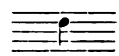
mais en cas si viola avoit



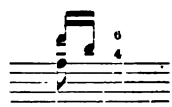
la chantable d'elle se ouneroit (?) *et qui est encore plus la viola avoit un harmonie dans ce moment qui eté dans cet passage contre le mode, puisque*



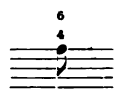
le basse fondamental de ceci



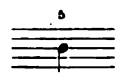
l'accord mineur, mais

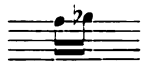


reste dans le mode, puisque le basse fundamental de



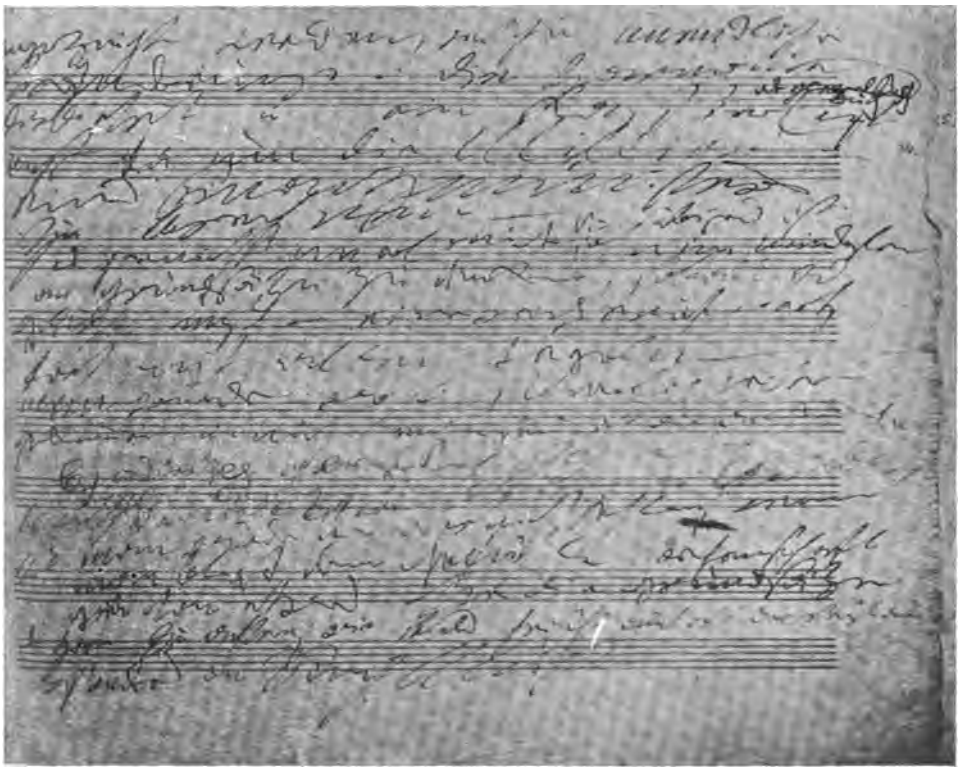
est





Le ges (1) *dans cet passage n'est rien que un anticipation che fera chaque chanteur et voilà le principe, ce qu'on a à observer dans tous les autres voix, puisque la vrai nature trouve toujours les principes dans l'art.*

Zeichnung dasselbe ist in der Kunst in der Nature. Melodie und Harmonie sind obig. Kaun in der Generalbass Kühler.



In fine del quaderno è unita alla copertina da un sigillo di ceralacca di Kletzer, la seguente lettera:

Ich habe gestern statt der französischen Auflage der Sonate in

(1) *Sol* ♭.

C Moll *mein Manuscript in zweistimmig geschickt und bitte mir selbes zurück zu stellen; Wenn Sie die französische zurük verlangen, so werde ich es Ihnen gleich zu stellen, obschon es mir lieb wäre es behalten zu konnen. Der Text der Correctur der Variat. wird wohl vollendet sein und bitte ich Sie mir selben zur weiteren überzengung gefalligst mir zu senden. Was die versprochenen 8 Exempl. anbetrift, so habe ich überlegt, dass mir Ihr erster Antrag alle 8 auf schönes Papier doch sehr willkommen wäre in der Ausführung, da ich mir damit einige meiner Freunde verbinden könnte.*

Der Metronom soll beachtet werden wenn gleich etwas spätter, da ich zu sehr gedrangt jetzt bin.

Ihr Freund
BEETHOVEN.

E sulla fronte:

Für seiner Wohlgeboren
H. A. Diabelli
auf' m Graben

« All'illustre signore A. Diabelli, in Graben. Ieri ho mandato, invece della edizione francese della sonata in *do minore*, il mio manoscritto in due particelle, pregandola che me lo ritorni.

« Se mi richiede di nuovo l'edizione francese, glie la manderò subito, malgrado il mio desiderio di non privarmene. Il testo della correzione della *Variazione* sarà già terminato, e la prego d'aver la bontà di restituirmelo per mia convinzione. In quanto ai promessi otto esemplari ho pensato di accettare con piacere la sua primitiva offerta di farli in carta buona, perchè in questo modo potrei far cosa grata ad alcuni miei amici. Il metronomo si terrà in conto, quantunque sia un po' tardi, perchè adesso ho troppa fretta. Il suo amico Beethoven ».

Quantunque manchi di data la precedente lettera, non è difficile fissarla approssimativamente o almeno affermare che appartiene agli ultimi anni di vita di Beethoven, fondandosi nei particolari che in essa si trattano: la metronomizzazione di un'opera, la *Sonata* in *do minore*, le correzioni di alcune *Variazioni* e ciò che si riferisce agli « otto esemplari ».

Da quanto in essa si dice che « il metronomo si terrà in conto », si può assicurare che è posteriore all'anno 1817. L'invenzione del metronomo data dal 1815, e quantunque Schindler affermi che Beethoven mise indicazioni metronomiche solamente alle Sinfonie 7ª e 9ª e alle sonate per piano op. 106, 109, 110 e 111 (1), Nottebohm, con gran copia di dati (2), rettifica tale affermazione dimostrando che dal 1817 incominciarono ad apparire edizioni di opere di Beethoven con indicazioni metronomiche poste o autorizzate da lui, e che non solamente le opere citate da Schindler, ma molte altre portano nel manoscritto originale il numero metronomico apposto da Beethoven stesso.

Il particolare relativo alla *Sonata*, non illustra gran cosa per la determinazione della data. Sonate in *do minore* ve ne sono varie: tre per piano (op. 10, n. 1, op. 13 (patetica) e op. 111) e una per piano e violino (op. 30, n. 1). Il mandare il manoscritto in due particelle, sembra indicare che si riferisce all'ultima.

Maggior illustrazione può dar l'accenno a che « il testo della correzione della *Variazione*, sarà già terminato ». Come opera indipendente, Beethoven ha le « Variazioni su un Valtzer di Diabelli », op. 120, composte nel 1823 e date alla luce in quel medesimo anno in Vienna da Cappi e Diabelli, alle quali probabilmente si riferiva la lettera. La circostanza di avere la medesima casa editrice pubblicato una edizione postuma della sonata in *do minore* (op. 111), il cui secondo tempo — *Arietta* — con variazioni fu specialmente corretto da Beethoven stesso, per tale edizione, fa sì che si possa dubitare tra la opera citata anteriormente e questa, quantunque io inclini a supporre, per la regolarità della calligrafia e per altre circostanze, che la lettera è dell'anno 1823, ed allude alle « Variazioni sul Waltzer di Diabelli ».

Ciò che è detto degli « otto esemplari » potrebbe forse riferirsi a quelli che si fecero della *Messa in re*. Nell'inverno del 1823 Beethoven aperse un abbonamento a esemplari manoscritti della Messa, fra le Corti europee. Egli credeva di poterne esitare 10 o 12 copie, ma tra coloro che si rifiutarono e gli altri che non risposero all'in-

(1) *The life of Beethoven*, II, pag. 105.
(2) *Beethoveniana*, XXVI, pag. 126.

vito, il numero rimase ridotto a sei: l' Imperatore di Russia, i re di Prussia, Sassonia e Francia, il Principe Anton von Radziwill e il Club « Cecilia » di Francoforte sul Meno. Nella mia difficoltà di comprovare se la Casa Cappi e Diabelli fu l' incaricata di fare quelle copie, e se, effettivamente, il passo della lettera si riferisce agli esemplari della Messa, preferisco dar ciò come non certo. Se mi fondassi su di essi, ciò sarebbe un nuovo dato per affermare che la lettera appartiene al 1823.

Quattro parole prima di finire.

Il grande interesse che ora desta tutto ciò che si riferisce a Beethoven, mi ha indotto a pubblicare questo quaderno con la prolissità e i particolari che il lettore ha visto.

In principio dubitai tra il farlo così o seguire la via di Nottebohm. L' autorità di questi mi spingeva alla seconda maniera: il mio desiderio di comunicare agli altri le impressioni ed emozioni che avevo sentito nel decifrare gli autografi — lavoro veramente difficile e faticoso — mi consigliavano il primo sistema. Finì per decidermi l'importanza che per la storia della musica hanno gli ultimi quartetti di Beethoven.

L'opinione generale considera la Nona sinfonia e la Messa *in re* come il grado culminante della concezione beethoveniana. Non è qui che si possa studiare l'origine di tale credenza, ma si può per contro accertare che a fianco di tali opere e forse al di sopra di esse debbonsi mettere gli ultimi quartetti, e specialmente quello in *la minore*. Beethoven stesso riconosceva ciò allorchè nel settembre del 1824 scriveva all' editore Schott: « Apollo e le Muse non vorranno ancora darmi in braccio alla morte, perchè loro devo ancor molto ed è necessario che prima del mio transito ai Campi Elisi lasci dietro a me ciò che lo spirito m' inspira e mi dice di terminare. Mi pare che finora abbia scritto solo alcune note. Auguro il miglior esito agli sforzi che ella fa per l'Arte. Solamente essa e la scienza servono per farci intravedere e sperare una vita più alta » (1).

E infatti, la prima cosa che Beethoven scrisse dopo questa lettera,

(1) Chantavoine, *Correspondence de Beethoven*, pag. 239.

la prima cosa che gl' inspirò lo Spirito, per usare le sue medesime parole, fu il quartetto in *la minore*, fu il quaderno le cui pagine abbiamo or ora percorso. Esso rappresenta l'ultima tendenza della sua arte, prima continuatore della tradizione, poi drammatico e descrittivo, ispirandosi nella natura, nella vita e in creazioni d'immaginazione; più tardi, nelle sue creazioni ultime, riconcentrato nella sua anima e nelle sue tristi solitudini, approfondendo in esse, e immergendosi nel suo trascendentale spiritualismo.

Considerato tutto questo da un altro punto di vista, si sarà sicuramente trovato un posto abbondante per la curiosità, ma anche insegnamenti per il compositore.

Chi non ha creduto che queste insuperabili creazioni furono il prodotto di un momento di inspirazione sublime, che la *Cansone* e il finale del quartetto in *la minore*, e la *Cavatina* di quello in *si* ♭, sgorgarono da un solo sforzo, per ispirazione dello Spirito di cui Beethoven parlava?

E tuttavia, tutto ciò costituisce un lavoro eccitante, difficile, impossibile a credersi, se così non apparisse con tanta evidenza.

Fin dal principio è facile riconoscere che l'idea è sorta; ma invece di arrivare alla sua realizzazione in modo piano, percorre un cammino di scandagliamenti, di prove, di sforzi penosi; arriva alla fine dopo d'una lotta lunga, vincendo le ribellioni della sua penna, indocile per dar forma ai dettati del suo genio.

E non che a Beethoven mancasse la spontaneità: stanno a provare il contrario gli appunti sciolti non utilizzati, alcuni dei quali basterebbero da soli a dar rinomanza a un compositore.

Gli è che per istinto o per sistema diffidava di ciò che è facile, di ciò che viene repentinamente all'immaginazione; gli è che la sua arte così profonda e così vera si nutriva solamente con la meditazione e la depurazione. Ed ecco perchè essa risulta tanto grande, tanto definitiva, tanto beethoveniana.

Dicembre 1904.

CECILIO DE RODA.

La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle

(avec transcriptions de pièces anciennes).

(*Suite et fin*, V. vol. XII, fasc. 3e, pag. 555, ann. 1905).

III.

Musiciens divers.

Béraud, successeur d'Intermet à la maîtrise de St-Agricol, *la musico Sant-Agrique*, en conserva la direction jusqu'à sa mort, en 1687. On a déjà publié les deux mentions principales qu'on trouve de lui dans les Comptes de la Ville (Archiv. de l'Hôtel-de-Ville): en 1660, il lui est alloué vingt écus « pour la composition d'un moutet et chantement d'icelui à l'entrée du Roy » (Louis XIV). A cette occasion, un office solennel fut célébré dans la Chapelle du Palais Apostolique, et chanté par le chœur de la Métropole et la Musique du Vice-Légat Lomellini; en 1664, à la suite des démêlés entre la France et Rome, et des troubles causés par l'impopularité de divers administrateurs, le cardinal Chisi, neveu du Souverain Pontife, vient à Avignon sceller la paix conclue au sujet du Comtat. Béraud fut chargé de la musique de l'entrée, et reçut 45 écus 36 sous. Je n'ai retrouvé de ses œuvres que des basses d'Allemande, d'autres danses, et de Sarabandes à la Sainte-Vierge, paraissant généralement bien pensées, contenues dans le manuscrit de Ribere déjà cité (1250 Mus. Calv., f. 248 et seq.). Comme il est possible qu'on retrouve ailleurs

les dessus de ses Sarabandes religieuses, j'en donne ici les premières paroles:

C'est de tousiours que le ciel vous a veue; Mere d'amour reyne de tout le monde; Fiers ennemis qui tirez vanité; Brillant soleil mesme avant ta naissance; Qui sçait aymer Iésus iouit d'un heur extreme; Chaste Joseph puisque la providence; Humble et iuste Joseph que ie revere; C'est maintenant que la figure; Marie faict admirer dans ces lieux; Vray objet de l'amour, chaste Marie; Joseph que vostre ame sent de rudes coups; Illustre favori de l'aymable Marie; Bel astre tout d'amour, permettez qu'à ce jour; L'autheur de l'univers se soumet a vos loix; Aymable obiet a qui tout rend les armes; Sacrés escoulemens de la Divinité; Ministre glorieux du salut des mortels; Chastes amours il faut ceder les armes; Que l'amour est plein d'apas un moment; Belle Marie flambeau de la vie; Chastes amours acourés a Marie; Je ne sçaurois m'empecher d'admirer; Cesses, source de vie, divine Marie; Nuit obscure et sombre rendes moy le jour.

Ces cantiques, dont l'objet va de la Conception à la Mort de la Vierge, paraissent avoir été recueillis par Ribere après l'année 1670: les manuscrits de cet infatigable copieur de musique contiennent aussi une grande quantité d'airs de cours, chansons bachiques, etc. extraits vraisemblablement, d'après plusieurs indices, des nombreux recueils répandus alors: plusieurs madrigaux sont fort beaux.

Puisque nous en sommes à l'église Saint-Agricol, je mentionnerai dans le courant du XVIIIe siècle les noms de Saintenaud, successeur de Béraud, ceux de Chabert et de Huguenet, qui ont laissé dans Avignon une certaine renommée, mais dont les fragments d'œuvres qui subsistent ne donnent l'idée que de très faibles talents. Il y a entre autres des *Lamentations* de Chabert, écrites pour *Solo* et *Basse* continue, et que plusieurs éditions liturgiques locales ont noté approximativement en plain-chant: c'est ce qu'il y a de plus piètre dans ce genre de compositions.

De l'église Saint-Agricol, furent aussi imprimés des Noëls; je n'ai pu en voir l'édition (Orange, 1708, in-12° de 24 pages), citée dans le Supplément au *Manuel du Libraire*, de Brunet.

De la génération avignonaise du XVIIIe siècle, il y a à citer Mallet, maître de chapelle de l'église Saint-Pierre et directeur de plusieurs des sociétés musicales alors si florissantes à Avignon. A. Pougin a cité de cet auteur, sans le connaître, une pastorale, l' « Impromptu

de Nismes » (ann. 1714); j'ai trouvé de lui des *Cantates patoises*, qui attestent un musicien de talent.

L'Abbé Arnaud, le critique si connu, était aussi contadin, mais il ne paraît pas être revenu dans son pays, dès qu'il fut fixé à Paris.

Jean Nicolas Loiseau, de Persuis, le père de Louis-Luc Loiseau, était aussi avignonais: maître de chapelle de la Cathédrale en 1759, il passa à celle de Metz.

Enfin Mouret, le concurrent malheureux de Rameau, sortit aussi de la maîtrise d'Avignon, quelque temps avant que Rameau, jeune débutant, en prît la direction, le 14 janvier 1702 (1), qu'il abandonna en mai de la même année, ce qui concorde parfaitement avec l'acte d'engagement qu'il signa à Clermont, découvert par mon excellent confrère et ami M. Henri Quittard (*La jeunesse de Rameau*, « Revue d'histoire et de littérature musicale », 1902).

L'illustre musicien est seulement désigné dans la conclusion capitulaire, à la date ci-dessus désignée, sous les noms et prénoms de Jean-Baptiste Rameau. Il ne saurait y avoir aucun doute sur l'identité du personnage, puisque, à sa mort, en 1764, les musiciens du Concert Symphonique d'Avignon, d'accord avec les chanoines, firent célébrer en sa mémoire un *Requiem* solennel à la Métropole, se fondant sur ce qu'il avait été autrefois maître de musique de cette église (*Journal sur la ville d'Avignon*, par Joseph François Agricol Arnavon, bachelier de Sorbonne, chanoine de N. D. la Principale, ms. 1520, Mus. Calv., à l'année 1764).

Je ne me suis pas étendu au sujet d'Arnaud, de Mouret, et des Loiseau, sur lesquels les bibliographies donnent assez de détails, et qui ne font, en somme, qu'être originaires de la région. Mais je rappellerai Valentin, ancien enfant de chœur de Tarascon, passé comme autrefois Subiet de Cardot, à la Chapelle royale, où il tenait à la fin du XVIIe siècle l'emploi de haute-contre. Il faut croire que cette fonction lui laissait un grand temps de libre, et qu'il en profitait pour revenir dans son pays, car, de 1680 à 1710, les conclusions des Chapitres de la Métropole et de St-Agricol sont remplies de détails sur les séjours de M. Valentin, et c'est à qui des deux Chapitres enchérira sur l'autre pour lui offrir un cachet plus élevé.

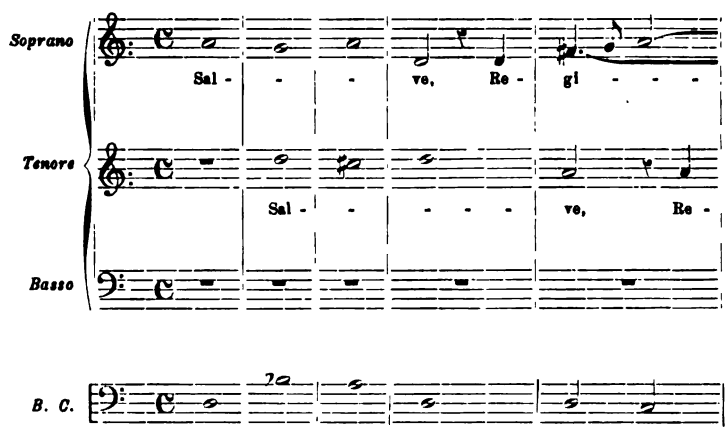
(1) A cette époque, les deux chanoines musiciens délégués à la maîtrise étaient De Tulle et Perosi.

Les Œuvres.

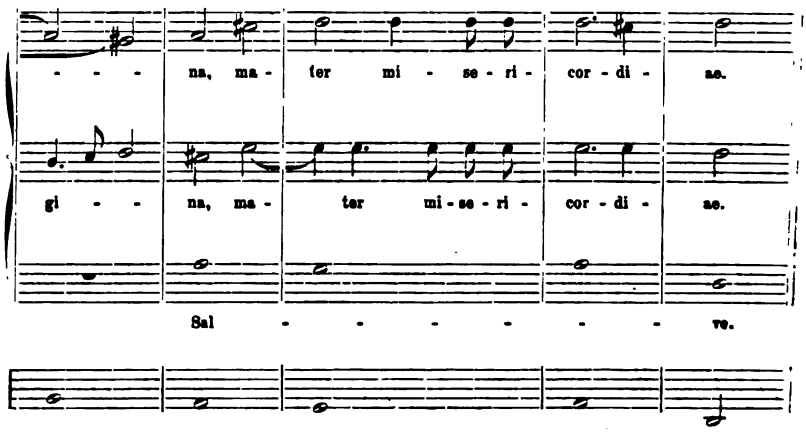
C'est peut-être même de Valentin que vient un superbe volume copié à Versailles par l'un des Philidor, pour la Chapelle royale, relié comme les autres volumes du même genre qui sont à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, et actuellement en la possession de M. Ch. M. Domergue, musicien bibliophile d'Avignon, et dont le nom est connu des amateurs.

M. Domergue en a autrefois donné la description dans la *Revue des bibliophiles*, si je ne me trompe, et a eu l'amabilité de me faire une transcription d'un *Salve Regina*, très intéressante composition inédite de Carissimi.

Ce manuscrit, en effet, contient un grand nombre d'œuvres du maître de l'oratorio, dont quelques-unes connues, et d'autres non signalées jusqu'ici (1), à moins que peut-être elles se trouvent dans les recueils imprimés de 1670 et de 1675. Quoiqu'il en soit, voici le début de l'antienne transcrite par M. Domergue :



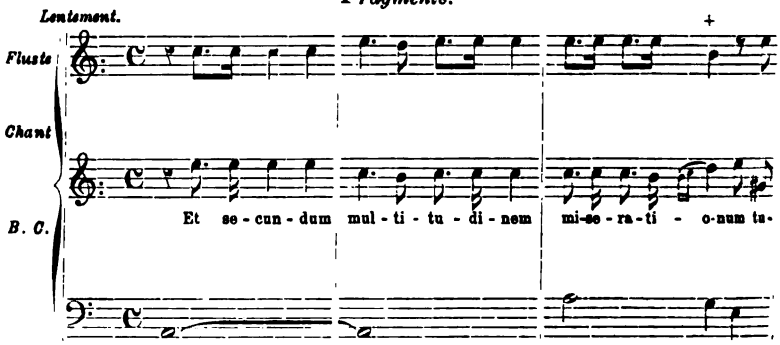
(1) J'avais moi-même faits d'heureuses démarches près de M. Domergue en vue d'utiliser ce précieux recueil pour une édition des œuvres de Carissimi à laquelle M. H. Quittard devait prêter son concours: malheureusement, peu de temps après, l'éditeur qui avait mis la chose en train abandonnait son projet.



Les rapports fréquents du Comtat avec l'Italie auraient dû laisser beaucoup de musique italienne à Avignon: j'en ai relativement peu trouvé. D'abord un *Miserere* de Carissimi, pareillement inédit, et qui dans la contrée où nous sommes, a subi les aventures les plus extraordinaires. Ecrit pour *Solo* et *Basse* continue, dans le style récitatif, il emprunte une partie de ses formules au thème liturgique alors récent:

Miserere *a solo* de Mr Carissimy.
(Fonds de la Maîtrise).

Fragments.



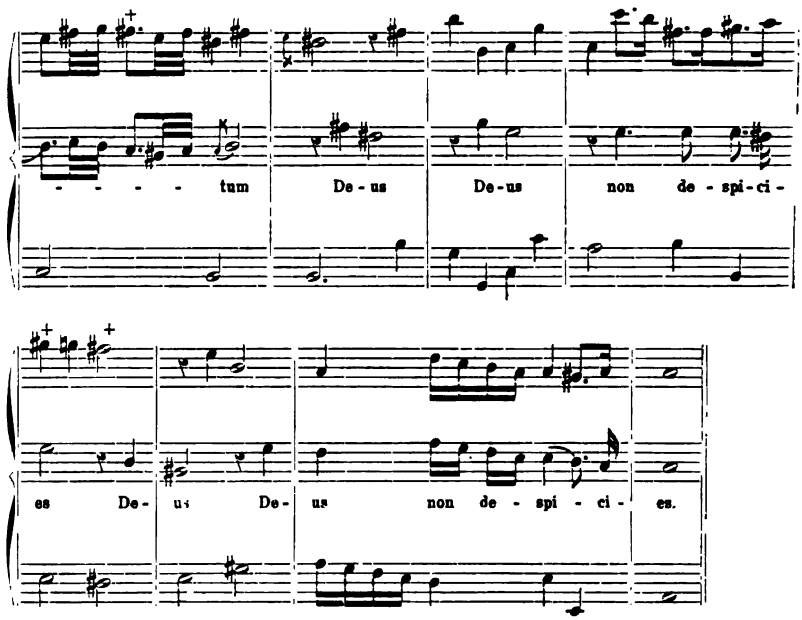
a - - rum De - le de - le i - ni - qui - ta - - - - -

- tem me - - - - - am.

Lentement. *fort*

Sa-cri - fi - cium De - o spi - ri - tus con-tri-bu-la - - -

tus cor con-tri-tum cor con-tri-tum et hu-mi - li - a - -



Il ne sera pas inutile de faire remarquer que le *Miserere* de Carissimi, a une parenté incontestable avec l'admirable composition d'Allegri.

Les copies assez nombreuses, toute françaises, du XVIIIe et de la fin du XVIIe siècle, qui contiennent le psaume de Carissimi, donnent toutes une partie de flûte qui ne semble pas primitive, mais je la donne à titre d'indication. Je ne sais pas par qui cette œuvre fut introduite dans la région: peut-être par les Jésuites. C'est pour leur collège de Rome, en effet, dont il dirigeait la musique, que Carissimi composa des motets à une voix, les seuls de ce genre recueillis et publiés dans l'*Arion Romanus* en 1670 (cette édition rarissime se trouvait en 1872 chez l'antiquaire Asher, de Berlin).

Le *Miserere* de Carissimi eut un énorme succès dans le Comtat et la Provence. Tellement même, que bientôt, un maître de chapelle ignoré, mais à coup sûr fort capable, y ajouta des versets intermédiaires, Carissimi n'ayant composé que les pairs. Je n'ai pu trouver, malgré toutes mes recherches, les basses de ces versets. On remarquera, par ce que j'en donne, que l'auteur inconnu s'est inspiré du style et des formules carissimiennes, quoique il lui soit vraisemblablement de beaucoup postérieur.

X... Versets pour le " Miserere „ de Carissimi.
(Maîtrise d'Avignon).

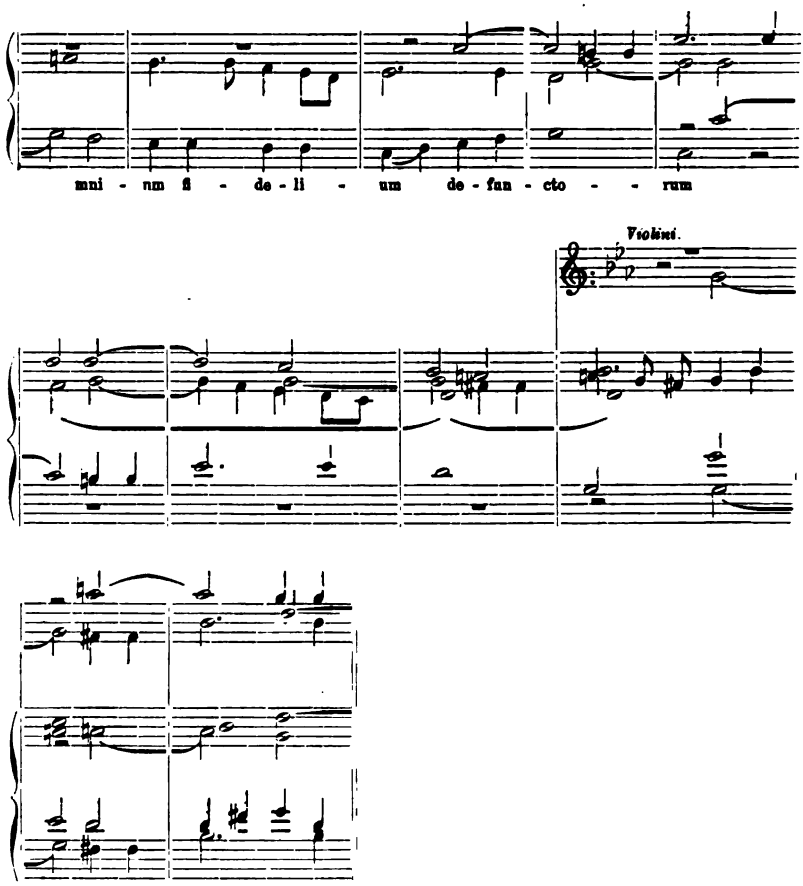
Mi - se - re - re, mi - se - re - re mei, Deus, se - cun-dum
ma-gnam mi - se - ri - cor - diam tu - am, mi - se - re - re, mi - se -
re - re me - i De - us, se - cun - dum ma-gnam mi - se - ri -
cor - diam tu - am.

Or, ces versets supplémentaires devinrent plus populaires que les originaux, et les éditions liturgiques avignonaises depuis le XVIIIe siècle (ed. Niel, puis Aubanel) ont donné sous le titre de « Miserere de M. Carissimi », ces seconds versets notés en prétendu plain-chant, avec les lamentations de Chabert!

La maîtrise d'Avignon possède aussi, comme anciennes copies de musique italienne, le *Stabat Mater*, le *Confitebor* à cinq voix et instruments, une Messe en *Re* à cinq voix et instruments (2 corni, 2 oboe, 2 violini, violetta, Basso continuo, organo) de Pergolèse: on exécuta de cette musique au service funèbre pour Rameau, et peut-être aussi un *Requiem* à 5 voix et violons, de Brunetti (évidemment Antonio), maître de chapelle de la cathédrale de Pise. Cette messe est fort bien écrite, quoique le goût en soit parfois peu juste: comme je la crois inconnue, voici, en réduction, un fragment de l'offertoire, après quatre mesures sur *Domine Jesu Christe Rex gloriae*:

A cappella.

Li - be - ra a - ni - mas o -



Une chose curieuse, et qui tendrait peut-être à montrer que cette messe n'a pas été étrangère à Mozart, c'est que le *Tuba mirum* du *Dies irae* est presque le même que celui du *Grand Requiem*: même tenue d'instruments, mêmes harpèges vocaux, même Solo, tout y est très conforme, mais avec le mauvais goût en plus.

Il ne faudrait pas cependant que mes critiques laissent supposer dans toute l'œuvre de Brunetti un travail de mauvais goût; c'est au contraire une composition très intéressante, renfermant de fort beaux passages, tels que l'*Offertoire*, l'*Agnus Dei* et la *Communion*: on a pu en juger par le fragment que j'ai reproduit ci-dessus.

Pour ne pas faire d'analyses longues, et inutiles, voici les noms

des autres musiciens anciens dont la même collection possède les œuvres; je souligne celles qui ont quelque intérêt.

Chatabreuil, messe à 3 voix; Polliard, id.; Marrel, *Magnificat*; Murjeon, id.; Hugues, **Dixit**; Pierrard, **messe à 4 voix** sans symphonie: toutes ces œuvres sont dans le goût de Lully et Lalande; **O vos omnes**, anonyme, copie espagnole du commencement du XVIIIe siècle; cette pièce à 4 voix (2 Sopr., Alt., Ten.) et Basse continue, est dans le goût du milieu du XVIIe, on lui a ajouté une partie de violon, quoique le titre porte *a 4 con Flautas*; une messe anonyme à 4 voix, en *fa*, dans le style de Pergolèse; psaumes CIII, *Benedic anima mea*, et LXVIII, *Salvum me fac*, de l'abbé Boucarut: ces deux œuvres, datées de 1783 et 1784, sont écrites à grand chœur, avec Solos, dans le goût de l'epoque, et renferment d'assez belles pages; enfin, quelques pièces anonymes sans aucun intérêt.

A la Bibliothèque du Musée-Calvet, il y a une ample collection d'imprimés et de manuscrits des œuvres connues de Lully, Lalande, Mondonville, Rameau, Gluck, et de musiciens de moindre valeur. Je citerai, de cette collection, des choses amusantes de Mouret (1), et des fragments des cantates patoises de Mallet, maître de chapelle de St.-Pierre, contenues dans un même manuscrit (2), avec une *Cantate* de M. Charpentier à voix seules avec symphonie. Il y aurait certainement de l'intérêt à publier en entier quelques-unes de ces œuvres.

Enfin, pour ne pas être incomplet, je ne dois pas omettre de mentionner la remarquable collection, trop peu connue, faite il y a cinquante ans par MM. J. S. Crémieu et Mardoché Crémieu, des *Chants Hébraïques suivant le rite des Communautés israëlites de l'ancien Comtat Venaissin* (3). Cette tradition musicale israélite est parmi les plus pures que je connaisse, et l'intérêt s'en accroît par la présence d'un certain nombre de cantiques en langue provençale, qui paraissaient être du XVIe et du XVIIe siècle.

A. Gastoué.

(1) Ms. 1171, copié en 1733.
(2) 1182; Charpentier, p. 25; Mallet, p. 110 et seq.
(3) Aix, in-4° grande.

Musica artificiosa.

I.

Le origini. — I pratici.

Nell'anima dell'uomo si accolgono, per virtù di una legge imperscrutabile, e nella loro varietà infinita, le maravigliose armonie dell'universo, rese manifeste ai nostri sensi ed alla nostra intuizione dal rinnovarsi dei fenomeni della natura, — una miriade di fatti quali fisici e quali morali, — seguendo un ritmo periodico che scande, con stupefacente instancabilità, i secoli nella loro corsa vertiginosa verso il mistero dell'avvenire.

Da queste armonie, rispecchiate dentro di noi, nasce il principio fisio-psichico della musica, principio semplice ed unico alle sue prime origini, ma che poi si incarna e si biparte in due elementi sovrani, universali, perenni: il *suono*, fenomeno delle vibrazioni aeriformi sull'udito, e la sua *durata*, — ossia coscienza che si ha di una data persistenza di questo fenomeno, — nel tempo, identificantesi con lo spazio. — I suoni, a loro volta, si distanziano così nell'*attimo*, — onde gli *intervalli simultanei*, od armonici, e gli *accordi*, semplici e complessi, — come nel *tempo*, — onde il *ritmo* e la *melodia*, e la melodia stessa sotto forma di *melo-armonia*, melodia per accordi del *corale* Luterano e dello stile polivoco detto *famigliare*, e dal Rodio *alla campagna*, pressochè a nota contro nota, e nella polifonia in genere, antica e nuova.

La duplicità dell'essenza del principio musicale, e cioè il fenomeno « *suono* » e l'atto del suo perdurare maggiore o minore, può estrinsecare i *movimenti dell'anima*, come nella nostra musica: dal

Lamento d'Arianna del Monteverdi alla *Morte d'Isolda* di Wagner; può essere una simbologia in rapporto coi regni della natura, come nella musica dei popoli dell'estremo oriente; può essere onomatopeica, non altrimenti delle lingue primitive; può idealizzare l'accento oratorio, come nei canti Vedici, nella melopea Greca e in quella della chiesa Latina; può cantare la vita delle nazioni e dei popoli, assorgere all'inno di vittoria, scendere alla schietta canzone della via; può essere metafisica prefigurazione dell'idea; può essere riproduzione e parafrasi di sè stessa, com'è appunto una *variazione* rispetto al suo *tema*, e, mercè l'associazione di tutti questi elementi estetici, può, sotto date condizioni, e valendosi di tipi musicali *etnici* e di tipi musicali caratteristici e *cronologici*, pingere il mondo visibile, oltrechè il psicologico, divenire quasi arte rappresentativa, determinare qualcosa, rendere, per analogia, un programma concreto, senza pregiudizio però della superiorità spettante alla musica autonoma o pura, e, dopo di questa, alla musica con parole, come nella preghiera o nella esternazione di ogni altro sentimento umano.

E sin qui siamo nel sacrario del cuore, siamo nel mondo degli affetti, nel magico impero della fantasia, dell'umanesimo più eletto ed altamente concepito.

Ma la duplicità dell'essenza intima e generatrice della musica può allontanarsi da tutto ciò, ed anzi esserne la negazione: non più la vita con le sue espansioni di gioia, con la sua energia operatrice, coi suoi slanci divini, con le sue passioni cieche ed irrefrenabili, con i suoi sublimi assorgimenti, con le sue prostrazioni dolorose e le sue perenni ed inevitabili antitesi psichiche, ma un organismo privo di sangue e di colore, un corpo incartapecorito, una mummia avvolta nelle sue bende secolari e venerande, vegliata da Neefte, la dea egizia della morte.

La morte, però, è solo sotto l'aspetto estetico in questo secondo ordine di lavori di cui parliamo, poichè « *suono* » e « *tempo* » sono le forme percettibili d'ogni musica; i *mezzi* sono sempre i medesimi: è l'uso che se ne fa che vien rivolto a scopi affatto diversi ed anche, talvolta, opposti: da un lato si ricerca l'*espressione* (Josquino, Palestrina, Monteverdi, Scarlatti (A.), Pergolesi, Bach (G. S.), Marcello, Beethoven, ecc., ecc.), elevando così la musica a linguaggio delle passioni, — dall'altro si ricerca non più la *natura sposata*

all'arte, ma il solo *artificio*, lo strano, e si prende amore ai ghiribizzi, agli indovinelli, ai logogrifi, agli enimmi, onde una scienza ermetica, una *Minerva oscura* e sbalorditrice, una vera macchiologia di suoni.

Infiniti scrittori decantarono le glorie della musica rivelatrice dei misteri del nostro essere e riproducente i più delicati movimenti dell'anima, il giuoco della potenza dinamica degli stati di coscienza, la vita dell'*io*, ma pochi sono quelli che trattarono, più o meno diffusamente, un singolare e bizzarro ramo della composizione musicale il quale si presenta, nel campo dell'arte, non meno misterioso della Sfinge nel deserto.

Sia pure questo comporre, sotto un certo aspetto, un'aberrazione dei contrappuntisti, tuttavia ci sentiamo inclini ad abbozzarne la storia, la tecnica, l'esegesi, non altrimenti che il frenologo fa di una malattia cerebrale, con questo però, in nostro favore, che se gli artificî iperbolico-musicali cui accenniamo hanno poco valore al cospetto di quella prediletta figlia a Dio che è la *Bellezza*, scopo dell'arte, ne hanno invece moltissimo riguardati come esercizio di scuola, e giovano specialmente a sempre più addestrare il contrappuntista nel maneggio degli elementi fonici e ritmici della composizione polivoca; e, a nostro avviso, forse da ciò essi ebbero origine, senza invocare la tendenza dell'uomo a compiacersi talora dell'astruso, dell'occulto e del misterioso.

Gli è così che nella letteratura, dopo la semplicità verista di Boccaccio, un po' per volta si cadde nel ricercato, nelle affettazioni, nelle metafore secentiste; di qualche giuoco di parole si dilettò persino il cantore dei Trionfi; nè codeste puerilità furono estranee ai versi del Tasso e di altri insigni poeti.

Così pure non andremo a cercare la *Kabbala* imaginata dagli israeliti esiliati in Assiria, scienza che, — sostituendo, arbitrariamente, una lettera o una parola ad un'altra parola o ad un'altra lettera, ritenuta equivalente, e considerando tutte le lettere di questa o di quella parola come iniziali di altre parole, — faceva dire alla Bibbia ciò che per nessuna ragione al mondo essa può significare.

Non si ha la menoma memoria che nei tempi antichi la musica perdesse, — per tralignamento dei musicisti, — le sue qualità spirituali e psichiche, per tramutarsi in un mèro meccanismo di suoni,

sebbene questi, fra gli Egizî, i Caldei, i Greci venissero identificati coi *sette pianeti* ed illustrati dalla leggenda di una *musica delle sfere*: sogno sublime ripetuto a sazietà da Platone a Cicerone (1), da questi a Boezio, a Rami de Pareja, allo Zarlino, al Rodio, per non dire di moltissimi altri.

Fra i Greci, la parte che può dirsi artificiosa e *meccanica* della musica non consisteva se non nello *schema metrico*, che la poesia prescriveva alla *musica vocale*, non altrimenti di ciò che pure avveniva tra i Latini, o meglio, tra gli innografi della Chiesa; lo provano Sant'Ambrogio (coi suoi canti metrici) e Sant'Agostino (coi suoi libri *De Musica*, un completo trattato sui *piedi*, sui *metri*, sulla *prosodia*). Per una lunga serie di secoli, il ritmo musicale si plasmò su quello dei versi, con poche libertà riferentisi a certe sillabe in *levare*, — specie nella *misura ternaria*, — intese a rispettare la forma grammaticale e la ortoepia d'un vocabolo.

Bisogna giungere molto innanzi prima di aver tracce di un *processo meccanico di composisione musicale*; e, strano a dirsi, questo lo troviamo in un autore che fu e può essere sempre considerato una delle menti più illuminate della didattica musicale, un uomo che si trovò a cavaliere di due secoli memorabili, come quegli che passò l'infanzia nell'ultima decade d'anni del X secolo e spiegò il suo ingegno, nell'insegnamento della musica sacra, in tutta la prima metà del secolo successivo.

Se non ci fosse rimasto un cimelio melico venuto alla luce dopo i terrori del temuto finimondo (cimelio pubblicato dal Coussemaker), saremmo portati a credere che la fonte della creazione melodica si fosse estinta, — ove il *canto* e la *melodia* non fossero funzioni organiche dell'uomo, come la parola, il *logos*, — poichè vedremo come Guido d'Arezzo facesse, nel suo *Micrologus*, della composizione musicale una sorta di giuoco.

E ciò meraviglia in chi si palesa nei suoi scritti colto nella letteratura musicale dei tempi a lui anteriori, conoscitore così degli storici che dei poeti, tanto dei filosofi quanto dei padri della Chiesa. Molto a proposito Guido ricorda Virgilio e Pitagora: il verso famoso

---

(1) M. T. Cicero, *De re publica* (XVII) [IV] 17 (Ediz. Teubner).

del primo sull'ottacordo è da lui citato ad avvalorare la propria opinione sulla necessità di riconoscere, — come egli riconosce, — il fatto che i suoni si riproducono di *sette in sette*, come i giorni della settimana (1), mentre vi era ai suoi giorni chi voleva ritornare al sistema *tetracordale*; di Pitagora riporta le *proporzioni*, che segnarono il punto di partenza della scienza acustica moderna.

La perspicuità didattica del creatore della *notazione* (da cui provenne la nostra scrittura musicale, — quanto alla determinazione dei suoni nelle linee e negli spazi, mercè le *chiavi*, oltre le linee colorate di *rosso* pel *Fa* e di *giallo*, o *verde*, pel *Do* alla quinta sopra), di chi spiega così precisamente, diremmo anzi pittorescamente l'uso del *Monocordo* a cavalletto mobile (il lontano antenato del clavicordo), di chi ci lasciò documenti sulla *diafonia*, sull'*organum*, sull'*occursus* (principio dell'arte del contrappunto), e di chi attestò tanta genialità nella trattazione intorno alla *fraseologia musicale* (cap. XV del *Micrologus*), fa maravigliare che una mente così preclara potesse ridurre la composizione musicale a un arido congegno di casuali e futili combinazioni, basato sulla coincidenza delle vocali delle parole, destinate al canto, con le cinque vocali dell'alfabeto applicate alle lettere del monocordo. E di questo trovato Guido se ne compiace allorchè lo enuncia nel capitolo XVII: « ..... *His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus hic argumentum, utillimum usui, licet hactenus inauditum* ..... ». Secondo lui, col suo processo diventa chiara l'essenza di ogni melodia!... E qui, con idee che rammentano la *Kabbala*, più sopra accennata, Guido così si esprime: « Rifletti, pertanto, che nello stesso modo che tutto quanto è parlato può essere scritto, così quanto è scritto può essere composto come canto ».

(Perpende igitur, quia sicut omne, quod dicitur, scribitur, ita ad cantum redigitur omne, quod scribitur).

Questo passo dell'institutore della disciplina del solfeggio richiama al pensiero l'altro di Rhabani Mauri e di Isidoro: « *Quod potest*

---

(1) « Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum « et octavum eumdem diem dicamus, ita primas et octavas semper voces eodem « charactere figuramus et dicimus, quia eas naturali concordia consonare sentimus, « ut D et d, etc. ».

scribi, potest et pronuntiari; non autem e contrario ut sibila, quae proferuntur et scribi non possunt ». E ne è data la ragione: « *Non est absurdum scribi non posse quod potest pronuntiari, quia soni pronuntiantur in praeteritum tempus praeterfluentes. Hinc mandantur memoriae, ne pereant, quia scribi non possunt* ».

Ma Guido crede aver conseguito l'ideale del compositore, — sia pure in tempi assai bui per le arti, le scienze e le lettere, — sposando ad una sillaba una nota che le corrisponda (secondo il metodo da lui escogitato) nella vocale della lettera esprimente il suono, od anche della vocale assegnata ad essa lettera.

Lettere musicali:

a b ♮ c d.
Γ A B C D E F G . a b ♮ c d e f g . a b ♮ c d.
(Sol La Si Do Re Mi Fa Sol . La Si♭ Si♮ Do Re Mi Fa Sol . La Si♭ Si♮ Do Re).

Vocali assegnate alle lettere:

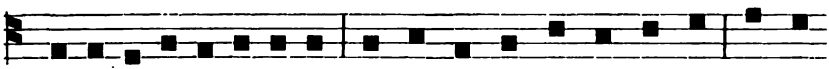
a e i o u . a e i o u . a e i o u . a e i o

Vi erano pure altre applicazioni delle vocali, cominciando, ad esempio, dalla *o*, come appresso:

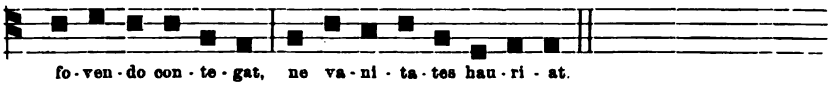
a b♮ c d .
Γ A B C D E F G . a b♮ c d e f g . a b♮ c d .
o u . a e i o u . a e i o u . a e i o u . a e .

Ecco un esempio di tal bizzarro sistema di comporre:

e. i a — vi —
d. e u — net, — sum — ven —
c. a o — ror — so — fo — do con — va — ta —
♮. u i — li — in — ni —
a. o e — fre — temperet, ne — hor — te — ne — tes —
G. i a Linguam — nans — tis — gat, — riat.
F. e u — re — hau —



Linguam re - frenans tempe - ret, ne li - tis hor - ror in - so - net, vi - sum



fo - ven - do con - te - gat, ne va - ni - ta - tes hau - ri - at.

È degno di nota il fatto che in questo esempio è adottata quale prima vocale quella dell'ultima parola del testo; così il canto svolgesi da tonica a tonica, da G a G, finale missolidia.

Guido mirava costantemente, e in tutto, al *facile*, e, per vero, un modo più facile di questo per comporre non si sarebbe potuto imaginare.

È debito però aggiungere che il famoso monaco non dava tale sistema se non come base ad un ulteriore lavoro, e questo non più di congegno, ma intellettuale, di fantasia: le note ottenute col procedimento meccanico venivano poi modificate, rese più artistiche, escludendo, al bisogno, quelle che, sebbene suggerite dalle vocali del testo da cantare, erano di impedimento allo sviluppo di una melodia più gradevole a udirsi.

Tuttavia il punto di partenza era strano davvero e doveva necessariamente influire sulla natura della composizione melodica.

Una coincidenza fra le vocali e le note della musica esistè pure fra gli antichissimi egizî; fra questi, a ciascuna delle loro sette vocali, corrispondeva inoltre, come si è già fuggevolmente accennato, una divinità siderea:

A	Luna	Ipate	*Si*
E	Mercurio	Paripate	*Do*
H	Venere	Licanos diatonica	*Re*
I	Sole	Mese	*Mi*
O	Marte	Trite dei congiunti	*Fa*
Y	Giove	Paranete	*Sol*
Ω	Saturno	Nete	*La*

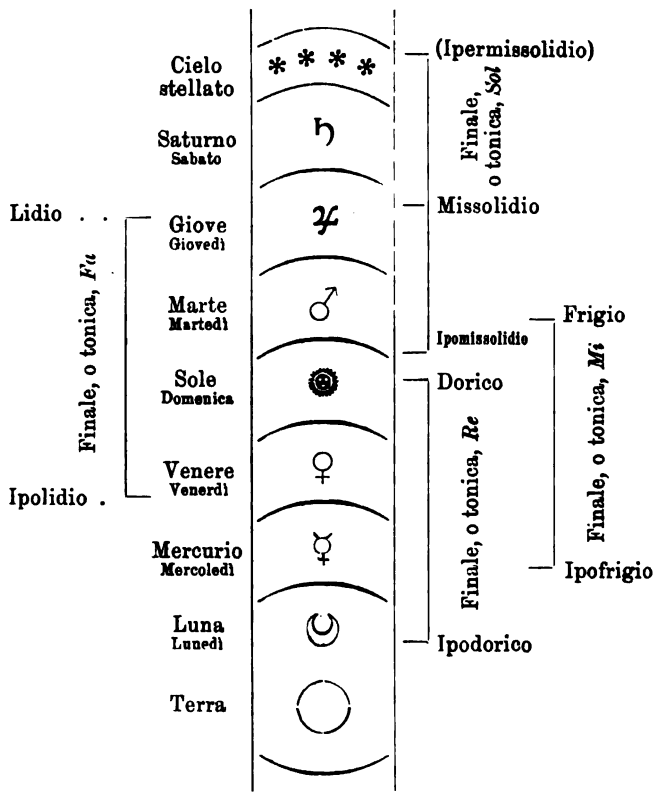
Allo scopo di meglio conservare il suo prestigio, la musica, presso gli antichi, si circondava di mistero, non altrimenti che tra i fiamminghi dei secoli XV e XVI.

Il vezzo di identificare le divinità planetarie e i segni zodiacali (simboli astronomici) con i suoni della scala musicale pervenne dalle più remote civiltà (caldaica, egizia, greca, romana) sin dopo il medio evo.

Bisogna vedere con quale e quanta convinzione ne parla lo Zarlino (1), e, dopo questo celeberrimo teorico, il Padre Rocco Rodio (un cinquecentista) nel capitolo XLIX di un suo trattato *(Regole di Musica)*

(1) Dell'armonia delle sfere, di questo sublime sogno dei Pitagorici, Zarlino tratta nel cap. 29 delle *Institusioni Armoniche*, e, fra altro, riporta l'opinione

oggi divenuto rarissimo. Il Rodio ha la scala planetaria seguente, nella quale però i segni planetarî non sono rappresentazione di suoni ma di *toni* (secondo le teoriche del canto gregoriano), combinati a due a due, e con le quattro finali tradizionali *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*. E un'altra bizzarra corrispondenza (antica pur essa) è instituita fra le sette note e i sette giorni della settimana:



Il Rodio, venendo a parlare delle commistioni dei toni, le chiama *eclissi*: « Dicono i pratici dell'Astrologia che gli astri si eclissano

di Plinio lo storico, secondo la quale la sfera di Saturno « fa il tuono Dorio, quella di Giove il Frigio, et le altre per ordine altri tuoni... ».

Altri attribuirono alla Luna il Proslambanomenon, a Marte la Ipate ipaton, e così via; infine vi fu pure chi attribuì a Saturno la Ipate meson, la Paripate a Giove, la Licanos a Marte, la Mese al Sole, ecc.

E in siffatte beghe i musicisti speculativi perdevano il loro tempo.

(queste eclissi sono oscuramenti di corsi naturali di pianeti), per cagione che un segno d'un pianeta entra nella casa e spazio d'un altro pianeta, ecc. », ed ogni tono ha i suoi oscuramenti, dei quali facciamo grazia ai cortesi che ci leggono.

Tuttavia le proprietà espressive attribuite dal nostro autore, sull'esempio di scrittori remoti, ai toni, non sono più serie di quelle riconosciute da alcuni moderni alle nostre tonalità, maggiori o minori, ed alla musica descrittiva tutta quanta!

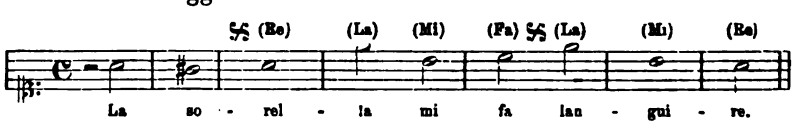
Tornando all'argomento delle vocali in correlazione alle note, Berardi, ne' suoi *Documenti armonici*, — un esemplare o *ricettario* completo per comporre contrappunti *alla soppa* (intendasi sincopati), *alla dritta* (e cioè a note di grado), di *salto*, di *perfidia* (intendasi con persistenza di una data figurazione ritmica), d'un *sol passo* (quello che replica lo stesso passo, ma su corde diverse), *cancherizzato*, con *riversi* e *moti contrari*, ecc., ecc., — dopo di aver trattato delle forme di composizione in istile *osservato*, con *obblighi*, *fughe* e *canoni* d'ogni genere, menziona una Messa di Josquin De Près col titolo: **Fer ra ri æ, Dux Her cu les.** A ciascuna sillaba corrispondono rispettivamente le note musicali **Re, Fa, Mi, Re, Ut, Re, Ut, Re**; ed è pure citata un'altra messa, di Filippo Ruggiero, maestro di cappella di Filippo II di Spagna, sul seguente testo:

Fi li pus Se cun dus Rex His pa ni e.
Mi, Mi, Ut, Re, Ut, Ut, Re, Mi, Fa, Mi, Re.

Lo stesso teorico reca un canone, scherzevole e facile, a tre soprani, con le parole:

« *La sorella mi fa languire* »,

le cui sillabe sono tradotte (dopo le prime due) in note secondo il sistema di solfeggio a mutazioni:



Anche il bergamasco Domenico Cerone, che appartenne alla cantoria di Filippo II e Filippo III, nel suo *Melopeo* (secondo Riemann e Fétis egli veramente non sarebbe stato che l'editore di questo libro, dovuto invece allo Zarlino) riporta, nel libro 22, n. 23, un mo-

tetto senza alcuna chiave con le seguenti parole, e da tradursi in note nella maniera sopra indicata: « *Veni sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus preparavit in aeternum* ».

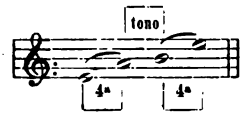
Quanto al valore da darsi a ciascuna sillaba, questo veniva determinato dal numero delle lettere di cui erano formate le sillabe medesime, con la norma che ogni lettera vale una battuta.

Un processo non meno frivolo, in apparenza, e non meno meccanico del sistema di comporre suggerito da Guido, era l'*organum* medievale, formato con gli aggregati di 4ª, 5ª ed 8ª, processo però non uscito dalla mente dei cantori dell'epoca, ma antico di molti secoli.

Questo argomento ci conduce a qui tracciare le origini della musica armonica quali si sono presentate al nostro pensiero nell'attraversare i severi campi della musica antica, e da quanto esporremo si vedrà come potè aver origine l'*organum*.

Il concetto nostro è questo: « *La coscienza della* CONSONANZA *di certi aggregati sonori si è rivelata al sentimento estetico dell'uomo nell'atto di comparare — per ottenere l'accordatura — i suoni degli strumenti policordici* ».

Scoperto il fenomeno vibratorio della corda tesa, e armato uno strumento di parecchie corde allo scopo di ottenere suoni diversi, queste non avrebbero potuto essere convenientemente impiegate se non fossero state disposte con un ordine speciale, sistematico. Secondo una tradizione assai remota, la serie diatonica di suoni sotto forma dell'ottacordo si sviluppò dalla lira quadricorde, formata delle note estreme dell'ottava e di due note suddividenti l'ottava stessa in una quarta nel grave e una quarta nell'acuto, separate da un intervallo di tono, la *diaseuxi* dei Greci, o disgiunzione:



Il lirodo, nell'accordare lo strumento, anzitutto accordava le note estreme, come le più facili, dovendo esse trovarsi in rapporto di ottava, la cui esattezza d'intonazione è prontamente percepita da chiunque sia fornito di senso acustico. Nessun modo poteva mettere in grado il lirodo di giudicare se le due corde vibravano fondendosi

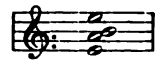
l'una nell'altra, e specialmente l'acuta nella grave, meglio del toccare *simultaneamente* le due corde estreme dello strumento. L'invenzione del Magade, cetra a corde doppie accordate in ottava, è dovuta, opiniamo, al piacere provato nell'udire la consonanza d'ottava nell'accordare la lira (1).

Accordata l'*ottava*, era necessario accordare le corde intermedie. Dopo l'intervallo principale per la misurazione dei suoni, che è l'*ottava*, — la consonanza assoluta, — vien subito la *quinta*, — la consonanza generatrice l'intero materiale fonico. — Nell'arte spontanea, anteriore ad ogni coltura musicale, la quinta sorge (vien ritrovata) nella ricerca di un suono dividente l'ottava in modo corrispondente alle leggi del nostro sentimento musicale, incarnato nella tonica: l'udito suggerisce la *quinta*, la quale forma, col suono di base dell'aggregato, una combinazione consonante, piena di vita e di movimento, mentre la consonanza di ottava emana un senso di quiete e di riposo.

L'intervallo di ottava fornisce gli elementi a due quinte: l'una dal grave all'acuto, l'altra dall'acuto al grave:

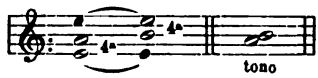
E qui, come per l'ottava, il lirodo doveva far vibrare ripetutamente i due suoni ad un tempo medesimo per accertarsi della loro accordatura.

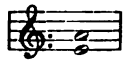
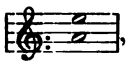
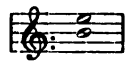
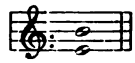
Per tal modo presero essere nell'orecchio e nel senso musicale del musicista due intervalli di suprema importanza: l'ottava e la quinta.

Noi abbiamo così sott'occhio la tetrattica:  offrente,

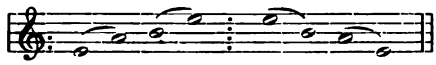
(1) La lira fenicia (Phoinikion), il Pectis, il Magade e il Trigonio erano strumenti *antifonî*, *antiphthongi*; le loro corde erano disposte in modo, specie nel Magade, da far udire facilmente delle serie di ottave (onde il *melos antifonio*), come nel Tambour Kebir arabo e nell'antico clavicembalo europeo. Col vocabolo *magadizzare* intendevasi suonare per ottave. È opinione di qualche erudito musicologo che la prima percezione di una musica a suoni diversi, o per meglio precisare, all'*ottava*, siasi avuta al momento in cui si unirono le voci femminili, o quelle di ragazzi, alle voci maschili di adulti, e che il Magade sia stato immaginato ad imitazione di questi cori uniti. — Le quinte e le quarte erano riservate alle cetre ed agli *aulos*.

oltre il tipo degli intervalli di ottava e di quinta, il tipo degli intervalli di quarta e di tono.

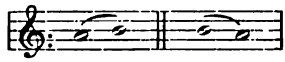


La quarta *Mi La*  non è che il rivolto della quinta *La Mi*  , e la quarta *Si Mi*  non è che il rivolto della quinta *Mi Si*  .

Le quarte anch'esse potevano servire di prova d'accordatura, specie suonate successivamente:

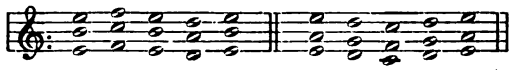


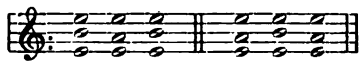
L'intervallo di tono costituito dalle due note intermedie



non era che un puro elemento melodico.

Il processo d'accordatura sopra descritto, a base di quinte e ottave, dovette esser comune, inevitabilmente, a tutti i popoli che ebbero strumenti a corde; epperò quando vediamo, ad esempio, nei bassorilievi dell'antico Egitto, suonatori di arpe, i quali, con le dita adunche, mettono in vibrazione parecchie corde ad un tempo, non si può supporre facessero risuonare intervalli tra loro discordanti; e poichè nulla attesta che i sensi dell'uomo non sieno stati sempre i medesimi, e dappertutto, ne consegue che gli accordi degli Egizî dovevano essere, verisimilmente, aggregati fonici di quinte ed ottave o di quarte ed ottave:



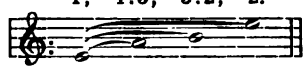


Sull'arpa questi aggregati potevano riprodursi contemporaneamente in ottave diverse, come nell'*organum* di Hucbaldus. Ebrei, Fenici e

Greci dovettero valersi di questi accordi, — così meccanici, — nei quali si fondono le antiche consonanze.

La lira quadricorde presenta lo schema delle note di base degli accordi della tonalità universale: le sue corde sono inalterabili e corrispondono alla tetrattica fonica, o Sacro Quaternario, di Pitagora:

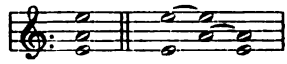
1; - 4:3; - 3:2; - 2.



La differenza tra la 4ª e la 5ª dà il rapporto di tono:

$$9:8\left(\frac{4}{3}\times\frac{3}{2}=\frac{9}{8}\right).$$

Questi quattro suoni sono quelli della lira di Hermes, analoga a quella, però soltanto tricorde, di Thot, l'Apollo egizio, così accordata:



Ci sembra di aver dimostrato, con argomenti di pura pratica musicale, che il tipo delle consonanze principali dovè titillare l'orecchio dei lirodi dei tempi anteriori non solo a Terpandro, ma anche ad Orfeo, i quali disponevano di ottacordi ed ettacordi su cui si ottenevano gli aggregati di semitono, di tono, di terze maggiori e terze minori (1), di quarta, di quinta, di sesta, di settima e di ottava.

Gli intervalli di ottava erano detti *sinfonie*, quelli di quarta e quinta *parafonie*, gli altri erano intervalli *diafonici* (cioè non fondentisi in un' unica impressione, come era invece proprietà dei sinfonici, ma conservanti la loro individualità fonica, il loro essere speciale).

Ai tempi di Platone la musica a suoni simultanei era, in Grecia, non solo conosciuta, ma anche messa in pratica: essa aveva analogia col nostro contrappunto, a due parti, *florido*, su un canto dato, — che era il *melos*, — mentre l'accompagnamento, allora sempre sopra

(1) Archita, già avanti a Platone e ad Aristotile, avvertì la proprietà consonante del numero cinque (4 : 5 = *fa - la*; 5 : 6 = *la - do*), da lui introdotto nell'armonica. La 3ª naturale riappare nelle divisioni tetracordali di Didimo, ai tempi di Nerone. Ne parlarono poi Tolomeo e lo Zarlino.

il *melos*, era la *krousis* (1). La *krousis* risale, storicamente, già ai tempi di Archiloco di Paro, il famoso giambografo; questa sorta di composizione, pervenuta a un certo grado di sviluppo tra gli Elleni, prendeva il nome di *eterofonia*.

È asserito dagli storici che le voci umane non fecero mai uso nell'antichità della eterofonia; ma se questa notizia non soffrisse eccezione alcuna, Platone, nella sua *Repubblica*, avrebbe avvertito che non importava insegnare l'eterofonia ai fanciulli?! La sua espressione implica che la eterofonia veniva invece dagli adulti messa in pratica.

L'eterofonia, nelle sue diverse specie, più o meno elaborate, passò dal mondo greco al mondo romano; quivi fiorì con Trasillo ai tempi neroniani; se ne spogliò la melopea liturgica cristiana (2), ma continuò a vivere nella musica profana sulle cetre dei cantori occidentali, decadde col decadere dell'antica civiltà, e, a poco a poco, si ridusse ai soli aggregati degli antichi lirodi: quarte, quinte, ottave, e in tale stato è accennata da Censorino e da Isidoro di Siviglia, e, finalmente, esemplificata nell'*organum* di Hucbaldus.

Il sopravvivere in occidente della tradizione musicale greca, — attraverso lo sfacelo del mondo romano, — come è attestato dai libri sulla musica di S. Agostino (*Metrica*), di Boezio (*Armonica*), e da Cassiodoro, da Censorino, da Marziano Capella (che però menziona il *Sonus adequisitus*, ossia il *Sol*, — segnato poi col gamma (Γ) greco, — un tono al disotto del *proslambanomenon* (La), denominato *ypoproslambanomenon*), da S. Isidoro vescovo di Siviglia e da altri, il perdurare della stessa tradizione anche attraverso l'epoca Carolingia e la sua epopea guerresca, è comprovato dal menzionato monaco Hucbaldus, il quale non s'allontana dal sistema tetracordale della musica greca, e alla quarta (*diatessaron*) dà tanta supremazia tonale, da farne non solo il limite delle scale suddividenti il diagramma generale

---

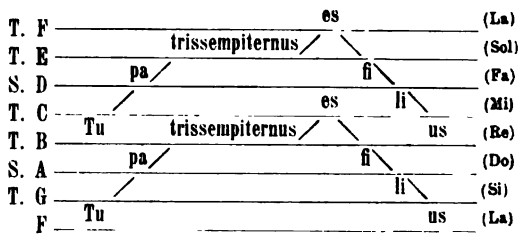
(1) Secondo Polluce (*Problemi d'Aristotile*, tradotti da Gevaert), la musica a *due parti* veniva composta sopra temi conosciuti. Ciò rammenta il contrappunto medievale, la composizione su canto dato.

(2) Sant'Agostino (*Enarr.* in pag. 150, § 7) accenna alla esistenza di una musica a suoni simultanei, ma sull'organo, e non vocale.

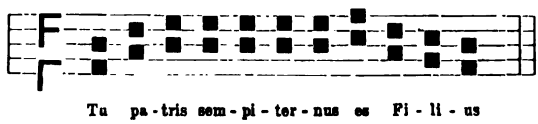
« Quibus (chordis) fortasse ideo addidit organum, non ut singulæ sonent, sed « ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinantur in organo. Habebunt « enim etiam tunc *Sancti Dei* differentias suas consonantes, non dissonantes, etc. ».

d'allora, ma anche da fare di questa consonanza succedanea, o melodica, una consonanza simultanea, od armonica, appunto come era tra i Greci, che consideravano la quarta tra le sinfonie, o consonanze, e realizzavano le sinfonie di quarta tanto sulla lira quanto sul *diaulos.*

Ciò che i Greci realizzavano sugli strumenti, Hucbaldus lo riprodusse (nella sua notazione, in cui la lettera A esprime non il *La*, ma il *Do*, il B il *Re*, ecc.) con le voci umane, non nella musica profana, ma sacra del tempio cristiano, come nel seguente esempio di *organum*:

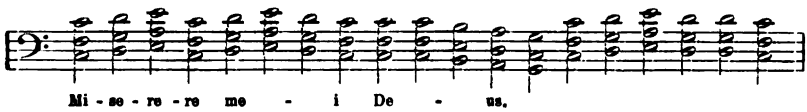


in note corali:



L'*organum* prende, tanto in Hucbaldus quanto in Guido, anche il nome di *diafonia.* Questa tecnica altrettanto primitiva e semplice quanto rude e meccanica, è così definita dal nostro Guido: « *Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant, et dissonantes concordant. Qua quidem ita utuntur, ut canenti semper chorda quarta succedat, ut A. ad D., ubi si organum per acutum a. duplices, ut sit D, a., resonabit A. ad D. diatessaron, ad a. diapason, D. vero ad utramque A. a. diatessaron et diapente, a. acutum ad graviores diapente et diapason* ».

Erano, in sostanza, aggregati od accordi invariabilmente di 4ª (diatessaron) e di 8ª (diapason), come:

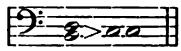


Le parti estreme in diapason (8ª), la nota media alla distanza di diapente (5ª) dalla più alta e di diatessaron (4ª) dalla più bassa.

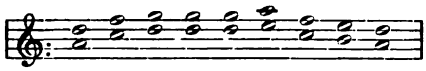
Altre specie di *organum*, più armonicamente consistenti e vigorose, presentavano gli aggregati fonici non più di 1ª, 4ª ed 8ª, ma di 1ª, 5ª ed 8ª (1).

Ma trattavasi sempre di aggregazioni simultanee meccaniche di *diatessaron* (4ª), *diapente* (5ª) e *diapason* (8ª), e cioè di un processo il più materiale, che non si modificò se non nella posteriore forma detta *falsobordone*; questa cominciava e finiva con aggregati di 1ª, 5ª ed 8ª, e fra i due accordi estremi si susseguivano aggregati invariabili di 1ª, 3ª e 6ª. Si tratta sempre non d'arte, ma di pedestre artificio.

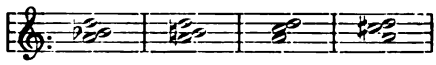
In Guido però abbiamo una diafonia con intervalli di diverse specie, e chiudentesi coll'*occursus*: una terza minore risolvente in unisono:



Di buon'ora si avvertì che la sinfonia di quarta lasciava a desiderare, forse perchè non ammette, — al contrario della sinfonia di quinta, — un suono che divida omogeneamente le due note estreme dell'intervallo:



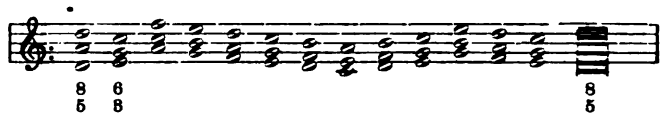
Qualunque suono intermedio produrrebbe una dissonanza assoluta:



Era invece possibile l'aggiunzione delle terze sotto le quarte, e così fu praticato:

(1) L'*organistrum*, ingegnoso agente acustico del medio evo, prendeva appunto il suo nome dall'*organum*, perchè ne realizzava gli accordi.

ottenendosi l'unione delle voci di *falsetto* con le voci *gravi*, *bordoni*, onde alla nuova forma l'appellativo di *falsobordone*, primo rivolto della nostra *triade*. Gli elementi dell'accordo perfetto, tanto maggiore quanto minore, furono così scoperti (1; 5 : 4; 3 : 2), (1; 6 : 5; 3 : 2). La musica *a tre* era creata coi tre suoni (triade) dell'accordo consonante.



Altra fonte può avere pur contribuito alla creazione del *discantus*: ci piace farne parola.

La Chiesa di Roma, valendosi soltanto del diatonico, eliminò i generi cromatico ed enarmonico della Grecia, e insieme a questi ogni principio polifonico, ma ne adottò i *modi*; — i cristiani bizantini, invece, non solo conservarono i due generi (cromatico ed enarmonico, o qualcosa di analogo), ma sul loro *Ison*, suono grave lungamente tenuto (*bordone*), si svolge un canto, una melodia libera; questa sorta di musica non fu imitata esclusivamente dagli strumentisti presso gli occidentali, dove la si ritrova anche oggi, ma anche dai cantori.

Quasi direbbesi, a rompere la uniformità del Gregoriano, in diverse epoche i cantori improvvisavano, al disopra di esso, canti diversi; l'uso non è neppure ai giorni nostri interamente abbandonato; — noi stessi ne udimmo saggi, un quarto di secolo fa, nella cattedrale di Monza, dove parecchi fedeli « *organizzavano* » col clero, innanzi alla imagine di un santo glorificato. I cantori laici erano uomini del popolo, animati da fervido zelo per la Chiesa.

L'uso dei laici di unirsi al clero, nel cantare i sacri ufficî, esiste pure altrove, ad esempio, nelle vicinanze di Roma, e in quei castelli dove tuttora vivono antiche tradizioni.

L'*Ison* bizantino, ornato melodicamente, lo si trova nei più remoti saggi di musica armonica occidentale.

Qual maraviglia che, insieme ai ricchi tesori di melodie dell'Oriente,

alle teoriche dei *modi*, all'uso di cantare inni e salmi, sia stata conservata memoria, e, in qualche circostanza, siasi anche fatto rivivere l'*Ison*?

Che una forma di musica rituale cristiana a due parti, a basso tenuto, con melodia nella parte superiore, sia stata conosciuta in Europa nel medio evo lo provano diversi saggi a due voci, che si possono leggere negli antichi teorici dell'*organum* e del *discantus*; ad esempio, la *diaphonia basilica* è una forma del genere. Un medesimo fatto d'arte si presenta in paesi diversi e tra loro lontani.

Non crediamo infondata la supposizione che codesto fatto d'arte possa aver avuto un'origine comune.

L'architettura di San Marco in Venezia non rammenta, con le sue cupole e coi suoi fasci di linee negli stipiti e negli archi, il tempio di Santa Sofia dell'antica Bisanzio? Così il *bordone* occidentale riproduce l'*Ison* orientale.

Inoltre, le più antiche forme di *organum*, come quelle di Scoto Erigene, non sono composte con gli unisoni, le quinte e le ottave alternate, noti al mondo ellenico ed alla civiltà latina? (1).

Ed ora ci troviamo innanzi ad uno dei più curiosi e singolari fenomeni, non soltanto della musica riguardata come meccanica di suoni, ma altresì come una delle bizzarrie più pazze della storia di un'arte: intendiamo parlare di quella forma detta latinamente *discantus* e in francese *déchant* (doppio canto), costituita di *canti preesistenti*, senza alcun legame anteriore tra loro.

Come potè presentarsi allo spirito dell'uomo questo organismo strano, illogico, innaturale come gli ibridi accoppiamenti, e mostruosi, scolpiti nei capitelli dell'epoca appunto cui risale il *discantus*?

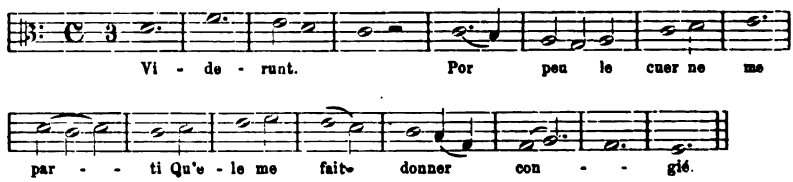
Dopo che l'*Aulos* policalamo (la siringa o Flauto di Pane) ebbe data l'idea dell'*Idraulis* (trasformato in processo di tempo nell'organo

(1) In un antico trattato del 1110 circa, dal titolo *Ad organum faciendum*, che si conserva all'Ambrosiana di Milano, Ms. 17, nell'organum già figura anche la terza maggiore, intervallo del genere enarmonico teorizzato da Archita e da Didimo sotto il simbolo numerico 5 : 4.

Ma la triade armonica — l'accordo di $\frac{5}{3}$ — è, diremo, definitivamente riconosciuta nella sua essenza tonale, consonante per eccellenza, dal Fogliani, che ebbe una lontana intuizione dei *rivolti*, come pure la ebbero il Gafarius e l'Aaron, quest'ultimo autore del *Toscanello in arte musica* e di altri importanti opuscoli.

delle chiese cristiane), strumento polifonico per eccellenza, — dalla sinaulia (musica a due aulos) e dal duplice suono del diope (aulos duplice) venuta la prima forma di una musica per organo (portata in Occidente, insieme all'organo stesso, donato dall'imperatore Co pronimo a un figlio di Carlomagno, a Parigi, (dove già il citaredo e citarista Acharedo aveva, ai tempi di Teodorico e di Boezio, portata la tradizione musicale del canto *proschorda*, cioè accompagnato all'unisono, e dei *proemion*, o preludî a sola cetra con intervalli sinfoni), — ed a ciò s'aggiunga l'arte d'organare, vocalmente insegnata nell'antica Lutezia dai cantori condotti seco da Roma da Carlomagno alla sua Corte, — crediamo si spieghi come sia in Francia che potè (anche più che in Italia, dove si rimase lungamente alla diafonia isoritmica, sebbene a intervalli diversi, e non esclusa la terza) prendere sviluppo la polifonia vocale nella struttura del *duplum*, del *triplum* e del *quadruplum* bilingui, latino e antico francese, o latino e provenzale. Forse la difficoltà che incontravano i diafonisti a combinare di loro fantasia una musica polifonica, della quale sentivano il bisogno in forza della misteriosa legge di evoluzione in ogni manifestazione così ideale che organica, li indusse a imaginare l'associazione contemporanea di cantilene già note. Ma quanti secoli non si richiesero per giungere a questo risultato, sebbene esso sia quanto di più materiale e inestetico si possa dare nella musica?

Una vera barbarie per l'orecchio di noi moderni è il *Quadruplum* di *magister* Perotinus, detto il *Magnus*, maestro a Notre-Dame di Parigi, nel secolo XII (*Viderunt*, ecc.). Tuttavia le quattro cantilene lette separatamente l'una dall'altra non sono brutte: la parte *superiore* ha qualcosa del ritornello dei lanzichenecchi (nelle prime battute) « *L'homme armé* ».



Affinchè le varie cantilene potessero procedere d'accordo tra loro, esse venivano torturate, storpiate in tutti i modi immaginabili: le si allungavano e le si accorciavano nei valori (figure musicali), sfor-

mandole talmente da renderle irriconoscibili. Quel senso della melodia estetica, che i filosofi chiamarono divino, si potrebbe supporre si fosse obliterato, se invece in quei tempi non avesse fiorito la trovadorica con la *Dansa*, le *Albas*, l'*Estampida*, la *Retroensas*, ecc., ecc.

L'*Alba* bilingue, del secolo XI, nota ai lettori della *Rivista*, non ispira essa grazia melodica squisita? non si lascia scandere in misure battute regolarissime? non accusa, nella prima parte, la tonalità *eolia* e nella seconda la *jonica*?

Fu sulla fine del secolo XI che, sotto l'influenza della gaudiosa espansione degli animi per il mancato finimondo, nell'orbe cristiano vibrò la scintilla di una nuova vita, — vita manifestatasi subito, e sempre più perfezionandosi, nella « *melodia* ». Il mondo laico si distacca dal religioso: la « *gaia scienza* » si contrappone alla lirica liturgica e procede più ardita, più libera e più varia di questa: l'isocronismo s'impone come elemento di nuova energia e necessario alla determinatezza espressiva della gioia. Le imprese di Terra Santa scuotono e mettono in movimento l'Europa, e il sentimento marziale concorre esso pure a risvegliare il senso ritmico nelle folle; le cantilene della chiesa, prive d'isocronismo, lasciano passare l'onda di una nuova musica più vivente, più « *attuale* » pel tempo; insomma si trovano di fronte due specie di canto: il sacro e il profano: vetusto, conservatore, tradizionale l'uno, — nuovo, originale, baldo di giovinezza l'altro. Il canto di quell'êra feconda ha, staremmo per dire, la stessa importanza, rispetto alla musica dell'epoca moderna, che ha la pila di Volta rispetto al telegrafo del Marconi. È là, nel cuore del medio evo, che prima s'acchiuse e poi germogliò la flora lussureggiante del genio di Pergolesi, di Rossini, di Mozart, di Beethoven.

Le *regolette*, che si davano per la composizione dei *duplum*, *triplum*, *quadruplum* erano affatto empiriche, e il lavoro del discantista era puramente meccanico.

Se il canto dato ascendeva di tono, la parte superiore, intonata l'ottava, discendeva di terza; se ascendeva di terza maggiore, discendeva di semitono; se ascendeva di quarta, restava sulla stessa nota; se ascendeva di quinta, ascendeva di tono, ecc.; — se la parte grave discendeva di seconda (semitono), la superiore, intonata la quinta, ascendeva di terza; se discendeva di terza minore, ascendeva

di tono; se discendeva di quarta, restava sulla stessa nota; se discendeva di quinta, discendeva di tono, perchè dalla quinta si doveva passare all'ottava o dall'ottava si doveva passare alla quinta. La terminazione del *discantus* era però in ottava.

Nella *Discantus vulgari positio* (secolo XIII) si insegna di alternare gli intervalli di quinta e di ottava (sul Gregoriano), e sono ammesse le note d'*arpeggio* e quelle di passaggio, od estraccordali, libere.

Su queste basi si componevano l'*organum* (e cioè una delle diverse specie di musica di tal nome), il *rondellos*, il *conductus* (tutto d'invenzione, e persino a 4 parti), le *copule*, il *motetus*, l'*hoquetus*.

Il sesto *modo* ammetteva la voce organale tanto sopra quanto sotto al canto dato: era l'*organum sospensum* di Guido. La consonanza era l' *essenza* del *discantus*, e la dissonanza l'*accidente*; legge capitale: partire da una consonanza e portarsi sopra altra consonanza della stessa specie.

La terza parte nel *discantus* concorda col Tenore; quando le parti sono in dissonanza tra loro devono concordare col *canto dato*.

Dapprima il discanto lo si improvvisava, ed era detto *supra librum*, *alla mente*, *chant sur le livre*; quello scritto veniva denominato *ad videndum*, *res facta*.

Come le diverse specie di diafonia (e questa riassume tutte le forme sinfoniche, parafoniche e d'organum anteriori) condussero alle aberrazioni polifoniche dell'epoca Franconiana, così le polifonie di questa condussero ad una nuova scoperta.

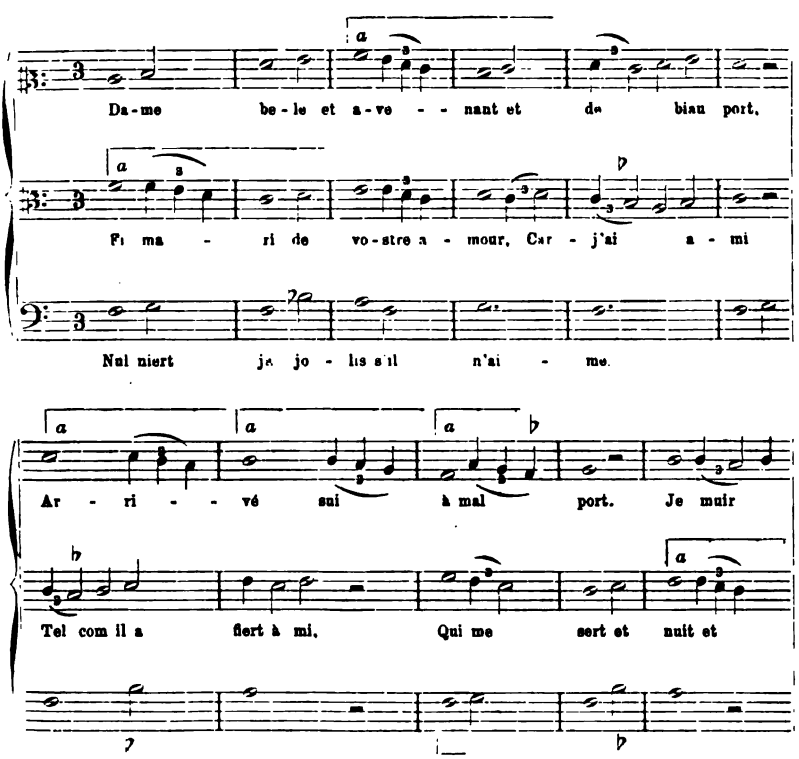
Nello stendere orizzontalmente l'una sull'altra, due, tre, quattro melodie, muovendo da una combinazione di unisoni, di ottave, di quinte, o di *prima*, *quinta* ed *ottava* (l'accordo principe del tempo), per finire parimenti in una di queste combinazioni, cammin facendo il discantista mirava a far coincidere le parti in combinazioni verticali consonanti, specie sulla *thesis* (in battere) della misura; era una operazione affatto meccanica, ma che giovava, come esercizio, a trovare la consonanza (e forse anche oggi qualcosa di simile può giovare a chi studia contrappunto, e vien pur fatto dai compositori medesimi nel combinare con un canto uno o parecchi controcanti), e che condusse (particolare di gran valore e nuovissimo nella musica) all'artificio della *imitazione* e del *canone*.

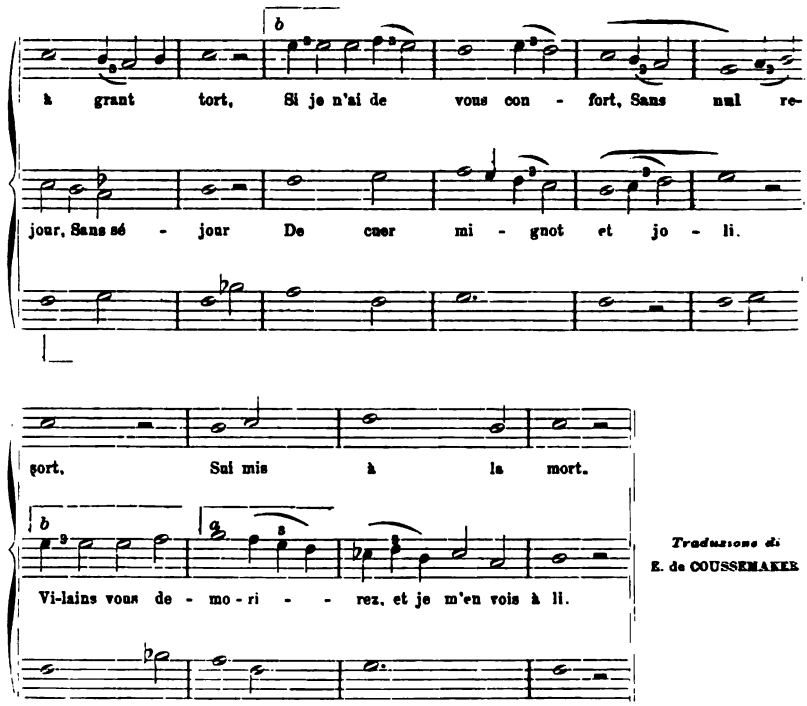
Senza dubbio che tal processo di riproduzione di un dato disegno

di note, venne altresì favorito dalla natura stessa della melodia, che vuole la riproduzione periodica delle frasi, ma in origine balzò fuori dalla compagine fonica del *déchant* in virtù della somiglianza delle figure cantate da una voce con le figure cantate antecedentemente da un'altra voce. Il seguente *triplum* di Adam de la Hale mette in luce quanto asseriamo.

In questo *triplum* si nota, anzitutto, una certa spontaneità nelle melodie delle due parti superiori, poscia la presenza del principio del comporre tematico (motivo *a*), e le *imitasioni* della figura tematica medesima. Il basso è pressochè immutabile, *ostinato*, appunto come — per citare un esempio — nella *Passacaglia* in *Do minore*, famosa, di G. S. Bach. Sebbene l'armonia sia impura, quale progresso dal *triplum* e dal *quadruplum* del Pérotin, che pure era so pranominato il Magnus. Qui si sente l'eleganza poetica trovadorica.

Rondò di Adam de la Hale (Secolo XIII).



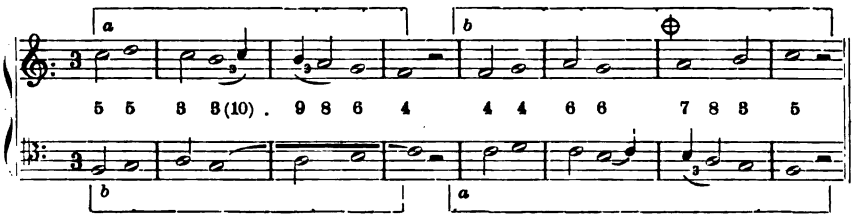


Pregustato l'effetto di ripetizione, se ne impossessò l'ingegno del discantore, al quale si schiuse subito un ampio e luminoso orizzonte, e in breve sorse altresì l'idea del *canone*, prima semplice, più tardi doppio, asservito a rigorose prescrizioni (*canone — regola* per eccellenza), e tali da giustificare anche ai dì nostri l'espressione del maestro di musica di Platone: *Musica est res profunda.* Così Damone Ateniese.

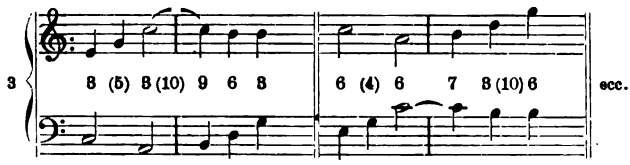
La *imitazione* nella musica antica la si aveva nei canti alternati (come nelle antifone) della liturgia cristiana orientale e occidentale. Un esempio anteriore, classico, è la esecuzione del *Carme aureo* di Orazio — in Roma: — da un colle mille voci rispondevano al canto di altre mille voci dal colle opposto, quando l'una delle due collettività taceva.

L'idea di aggregare un canto diverso ad un altro canto, richiede il possesso delle leggi della polifonia e fantasia creatrice, pur essendo subordinata quest'ultima ai numeri della scienza del contrappunto.

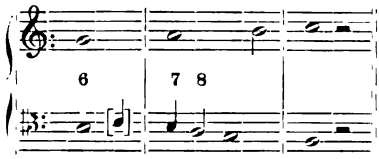
La meccanica artificiosa aveva già avuto nella composizione musicale anche prima di Adam de la Hale, dianzi menzionato, un maestro ingegnoso e ardito nell'impiego delle dissonanze in Giovanni di Garlandia (1210-1232). In un suo *duplum*, il *motivo* iniziale della parte superiore è ripetuto dalla parte inferiore, e il motivo iniziale della parte inferiore è ripetuto, per converso, dalla parte superiore: è uno scambio reciproco di melodie, come nel moderno *Catch* inglese:



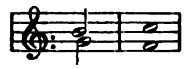
L'una parte risponde all'altra all'ottava: gli intervalli parafonici e dell'*organum* appariscono nelle misure 1ª, 4ª ed 8ª; — gli altri intervalli sono gli eteròfoni (e cioè la 2ª-9ª, la 6ª, la 7ª, ecc.). Indipendentemente dalle quarte e dalle quinte parallele, al segno ⊕ il *rivolto* della 9ª, trasformato in 7ª, che riposa sull'8ª, non appartiene a un procedimento (movimento) di parti nè elegante, nè naturale, nè corretto, tuttavia nel trattato di contrappunto che porta il nome del grande Cherubini, la combinazione dissonante che qui sotto esemplifichiamo è *ammessa*: è una settima che *sfugge*:



Il caso è identico, non bastando a modificarlo, nella sostanza armonica, la risoluzione in 3ª (10ª) anzichè in 8ª, come ha Giovanni di Garlandia:

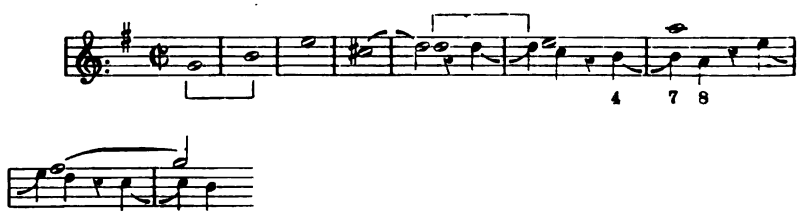


Ciò che urta col nostro senso tonale è il passaggio della 3ª in 5ª (rigorosamente proibito nel contrappunto a due sole voci):



a meno che il *Si* non fosse bemolle, ma qui il Lidio liturgico è chiaro.

Mozart, nel suo quartetto d'archi in *Sol maggiore*, ha la seguente combinazione di settima, preparata dalla quarta e risolta in ottava:



tra il contrasoggetto e la *risposta tonale* alla *fuga*; è sempre il caso di Giovanni di Garlandia: la 7ª risolta in 8ª mediante lo scendere della parte inferiore.

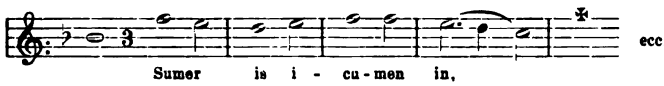
Tuttavia le misure 2ª, 3ª e 4ª, nell'esempio del discantore trecentista, specialmente al *motus contrarius*, denotano un felice intendimento artistico; ben inteso che bisogna concedere la 4ª, con cui si chiudono le prime quattro misure, alle teoriche ed al gusto del medio evo. Ma ciò che sopratutto merita d'essere notato è il trovato della permutazione delle melodie fra le due parti. Difatti qui si acchiude il germe dell'artificio del contrappunto doppio, uno dei processi tecnici più dotti (tecnicamente) e più fecondi nella pratica della composizione anche dei tempi nostri.

L'artificio della *repetitio diversae vocis* assume con Walter Odington (defunto nel primo quarto del secolo XIV) la forma di un *contrappunto doppio* a tre parti, del quale può leggersi un notevole saggio nella *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age* del Coussemaker: è un' *Ave Maria Domini.*

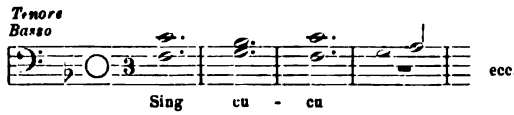
Per chi osservi le melodie popolari con le quali veniva intessuto il *discanto*, rendesi evidente un fatto: il differenziarsi di quelle cantilene dalla melopea liturgica; esse sono — in generale — nella tonalità *ionica* o nella *eolia*, e informate dalla *misura*, dal ritmo

isocrono. Vi si sente fervere la vita e la giovinezza; vi ha nell'*Ars nova* qualcosa che richiama al pensiero lo slancio creatore di un Terpandro, e, forse meglio, l'epoca realista di Archiloco, il padre della *Krousis*, come già dicemmo dianzi, e di nuovi ritmi esprimenti una fase più ardimentosa dell'arte.

Spira quest'aura dolce, fresca dei campi la melodia di un *canone* — [*rota*] — famoso nella storia della musica e scoperto da Hawkins in un manoscritto del Museo Britannico del fondo Harléin (N. 978); secondo William Chapel, sarebbe del secolo XIII; — in codesta melodia il Rockstro e il Grove sentono la grazia e la giocondità di una *Villanella* italiana:

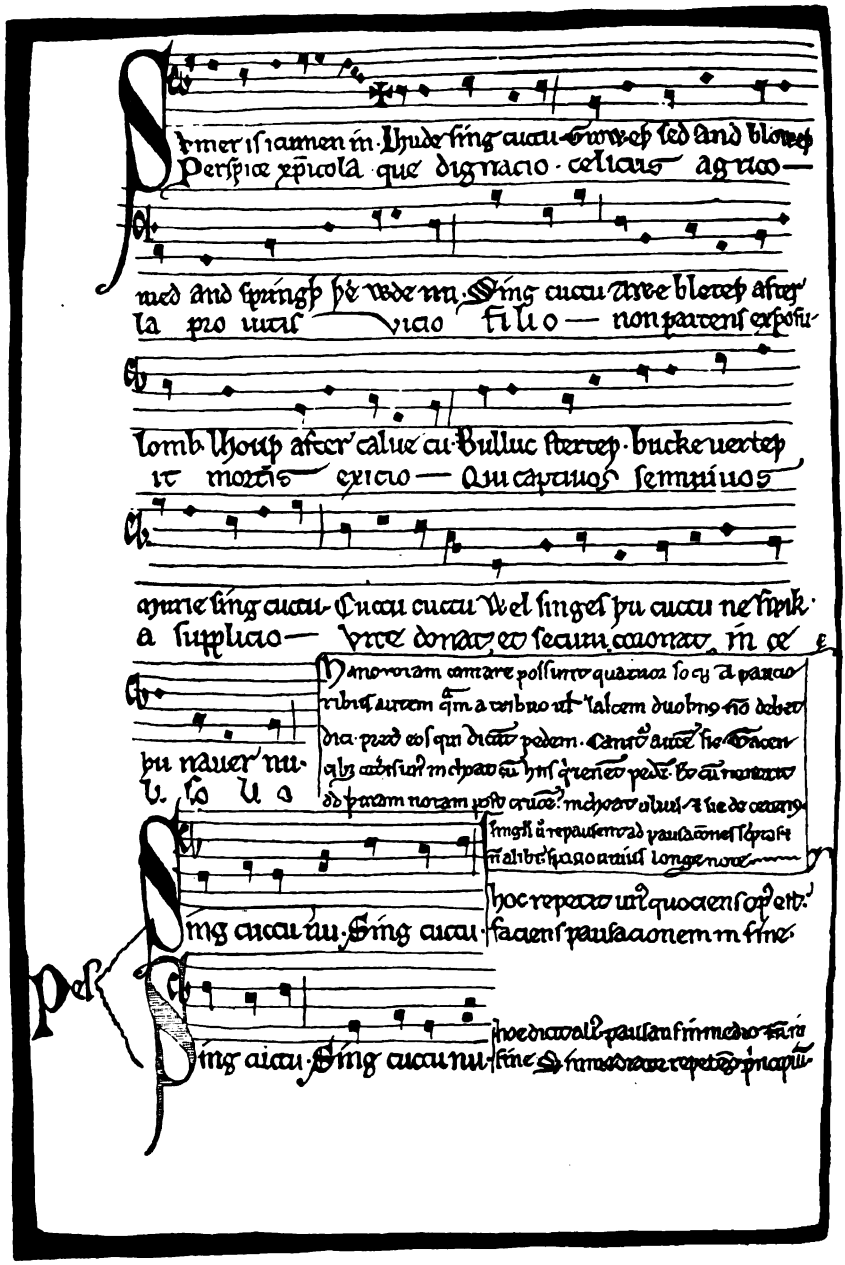


Il canone ha il *pes* (piede), — o base persistente — seguente, a permutazione di voci:



A parte le scorrezioni contrappuntistiche, segno inevitabile del tempo in cui il monaco di Reading John of Fornsete componeva questo canone (circa il 1226), trattasi di una composizione di bell'artificio, di una meccanica che rivela nel suo autore mente ingegnosa e divinatrice dei segreti dell'armonia.

Diamo il *fac-simile* di questo prezioso monumento dell'arte musicale, a titolo di curiosità per quanti non lo conoscessero, sebbene figuri in varie storie della musica e nel celebre dizionario del Grove. Il testo latino *Perspice Chrsticola*, ecc., che leggesi sotto le parole inglesi *Sumer is icumen in*, è un'aggiunta di tempi posteriori.


Primer si iamen in Iude sing cucu wrecch sed and bloweth
Perspice epicola que dignacio celicus agnico
med and springth he wede nu. Sing cucu Awe bleteth after
la pro uicis vicio filio non parcens exposu
lomb. Thouh afeer calue cu bullue sterteth. bucke uerteth
it mortis exicio Qui capiuos seruiuos
ayenie sing cucu Cucu cucu Wel singes pu cucu ne stink
a supplicio Vrre donat eo secum coronat in ce
pu nauer nu
u. so u a
Manorum cantare possunt quatuor socij a paucio
ribus autem quam a tribus ut talem duobus non debet
dia. pred eos qui dicit pedem. Cantus autem sic fiet
qlz cadsum in chpao su hns qrentes pedi. bo cu nonnuq
do pnam notam post crucem in chpao ulus. a sic de ceteris
Sing cucu nu. Sing cucu
hoc repetito unus quociens sop ett.
faciens pausacionem in fine.
Sing cucu. Sing cucu nu.
hoc dicto alii pausant in medio
fine. in medio fine repetendo pnapiu

Come esisteva, nel secolo XIII, in Inghilterra una tecnica così chiara, così dotta, non disgiunta da facile e geniale ispirazione?

Sappiamo della missione di Agostino, del suo trionfo in Britannia. Per invito di Gregorio Magno, questo famoso monaco, coi suoi quaranta compagni, potè ottenere una vittoria più splendida di quella di Cesare, senza altre armi che il Vangelo e il Canto della Chiesa, coordinato dall'immortale Pontefice.

Senza dubbio, da allora in poi non furono più interrotte le relazioni fra i monaci che si susseguirono nei chiostri anglo-sassoni e i monaci del continente, non solo vigili e zelanti custodi di ogni istituzione liturgica, ma altresì caldi fautori del progresso così della civiltà cristiana come d'ogni artistica manifestazione; fu perciò che nel secolo XV l'Inghilterra potè vantare un John Dunstable, dal Tinctor proclamato il padre del contrappunto!

È una verità acquisita dalla storia che l'Inghilterra emerse nel contrappunto severo. Il Dunstable credesi sia stato maestro al Du Fay.

Questi due fonurgi godettero di lunga rinomanza. Eloy D'Amerval, poeta e musicista del secolo XV, così ebbe a cantarli nell'enumerare i musicisti del suo secolo:

« Comme Dompstable et Du Fay,
Qui tant doulcement, en leur temps,
Par bel et devost passe temps,
Ont composay, ce sçay je bien,
Et plusieurs aultres gens de bien:
Robinet de la Magdalaine,
Binchoiz, Fede, Jorges, et Hayne,
Le Rouge, Alixandre, Olreghem (1) »
Bunoiz, Basiron, Barbingham,
Louyset, Mureau, Prioris,
Jossequin, Brumel, Tinctoris,
Et beaucoup d'aultres, je t'asseure,
Dont n'ay pas memoire à cette heure ».

(Le Livre de la Deablerie).

Abbiamo riportato questi versi perchè ci hanno conservato parecchi nomi di musicisti oggi affatto sconosciuti, tra i quali taluni all'organo « *Bien jouans merveilleusement* ».

Sono musicisti della scuola gallo belga o franco-borgognona del secolo XV che sapevano

« Bien prononcer, bien gringoter
Choses faictes, et sur le livre ».

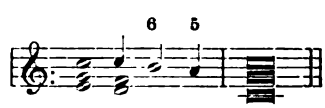
(1) Ockeghem.

Per « *choses faictes* » s'intende la composizione scritta, o *ad videndum*, *res facta*; e *sur le livre* s'intende il *contrappunto alla mente*, od estemporaneo, e secondo le regole, già anteriormente da noi accennate, proposte ai discantori ed affisse sulle cantorie.

Una figura importante dell'epoca, e accennata dall'Eloy, è il Du Fay (Guglielmo). Come del frigio Olimpio vi fu un secondo audolo di questo stesso nome, e che si confonde, per taluni, col primo, così vi fu un secondo Plutarco (il giovine), un secondo Hucbaldus, un secondo Francone, un secondo Guido, un secondo Giovanni di Garlandia, un secondo De Muris, un secondo Morales... e in mezzo a queste duplici personalità musicali vi fu pure un secondo Du Fay.

Ma prima di parlare di questi dobbiamo prendere nota del fatto che la composizione musicale era andata avanti nella depurazione dei suoi elementi, specie in Italia, dove, a Firenze, Francesco Landino segnalavasi per un ingegno progressista di prim'ordine.

I suoi lavori non vanno certamente immuni da ineleganze e scorrezioni, ma in essi l'accordo di triade maggiore e l'accordo di triade minore risuonano in tutta la loro pienezza armoniosa, anzi può dirsi che sono predominanti. Egli fa uso della sincope, dell'*anticipazione* melodica, della dissonanza di settima minore con terza minore, risolta in sesta maggiore, con questo di particolare che, prima di portarsi sulla nota di risoluzione, la sesta (la *sensibile*) tocca la quinta, come a ricordare l'antico *organum*:



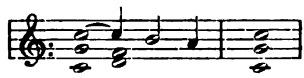
Il Landino si vale assai bene delle note di *passaggio*, ha risoluzioni (di accordi) per inganno (la *decezione* armonica del Basevi); le singole *parti* cantanti hanno senso melodico, così da costituire, nel loro assieme, una polifonia meritevole di considerazione: è un'arte che non attende che un po' di sole per maturare pienamente.

Nel Landino, quale ci è noto, nulla di meccanico, ma una viva aspirazione al nuovo e il tentativo di farsi libero e di volare sull'ala del canto ispirato.

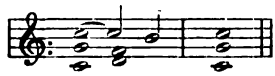
Le canzoni fiorentine del secolo XIV costituiscono un fenomeno artistico degno di nota, poichè in Italia non si era, sino allora, sentita l'influenza dei fonurgi Franco-Belgi-Olandesi.

Mentre fra noi comincia a fiorire l'arte d'indole, diremo così, psicologica nelle canzoni fiorentine, nell'Hainaut il già menzionato Guglielmo Du Fay prende amore alla composizione d'artificio e meccanica: egli prepara la via a Ockenheim, a Obrech ed agli altri compositori nello stile elucubrato, — veri enimmofili musicali, — in voga nel medio evo.

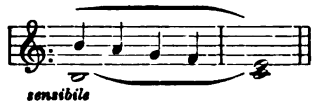
In Du Fay, la cadenza organale:



è modificata in quella tuttora in onore fra i contrappuntisti, e caratterizzata dalla *sensibile* che sale immediatamente alla tonica, senza più toccare la quinta:



La nota detta *sensibile* appare pure nella parte grave per ascendere alla tonica, secondo la sua speciale proprietà:



Si respira un'aura di incipiente modernità, che ritempra il nostro senso tonale: non solo la *sensibile* porta una orientazione musicale che soddisfa il nostro gusto, ma appare altresì, e spiccatamente, l'*accordo collaterale di settima* (settima del 2° grado), il quale giova efficacemente a stabilire la tonalità e a darle un essere peculiare e colore.

In possesso dell'accordo di triade sulla tonica, dell'accordo di settima di seconda specie e dell'accordo di 3ª minore e 6ª maggiore, gli elementi armonici essenziali della tonalità erano omai trovati.

Il Du Fay fu ingegno assai versatile, e se egli diè esempi di canoni nella forma più severa, mostrò pure singolare valore nell'idealizzare la composizione del suo tempo. Il *Kyrie* della sua Messa: « *Se la face ay pale* » direbbesi una pura melodia armonizzata, anzichè un'amalgama di cantilene risultante da una elaborazione artificiosa.

Il componimento lo si giudicherebbe moderno, per la chiarezza della frase e del ritmo: le voci hanno bella condotta, l'armonia è piena e sonora, poichè gli accordi sono completi; e vi ha persino, — oltre

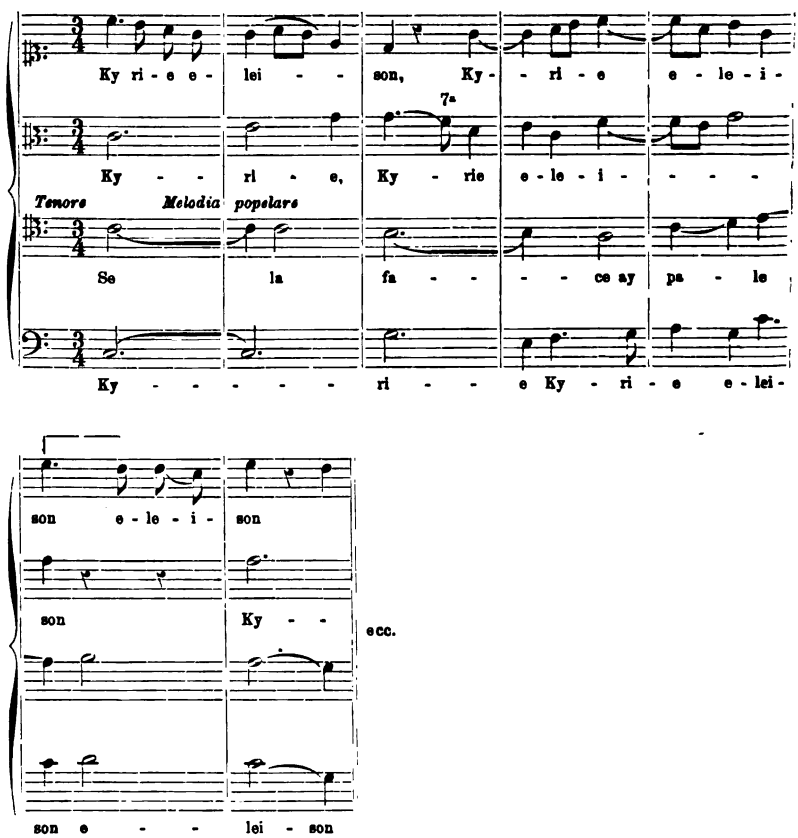
la *sensibile* in tutta evidenza, — *la settima di dominante.* È vero però che Du Fay fioriva ancora verso il 1474 e che ci avvicinavamo a un'epoca nuova.

La immigrazione dei Greci in Italia, cagionata dalla caduta di Costantinopoli, era già cominciata, e un nuovo alito di vita intellettuale si faceva sentire in tutta Europa.

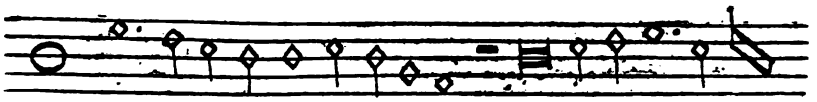
È cosa veramente mirabile il vedere come, prendendo un *canto dato*, si sapesse congegnare un pezzo artificioso, che pure sembra avere tutto il carattere della intera ed assoluta creazione di fantasia!

Pel suo *Kyrie*, Du Fay si valse di una canzone amatoria francese del tempo: « *Se la face ay pale* ».

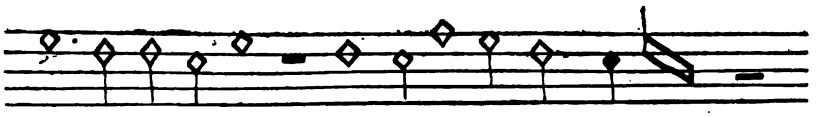
Ecco l'aspetto polifonico di questo *Kyrie*, così interessante per la storia dell'evoluzione dell'arte armonica:

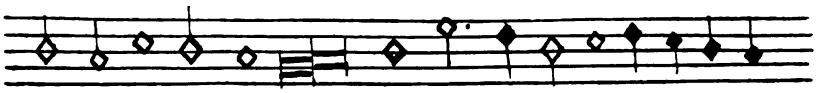


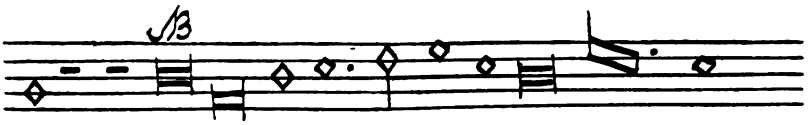
Il Du Fay presentò, secondo l'uso del suo tempo, il pezzo non in partitura, come si fa oggi, ma in parti separate, e solo per tal modo lo potè avvolgere nel mistero:



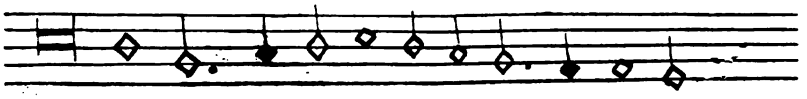
Kyrie



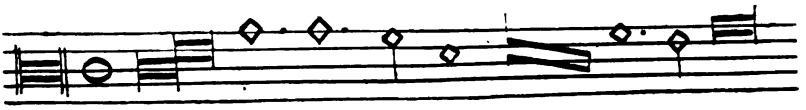


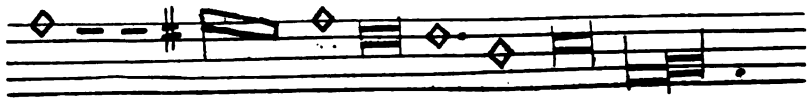


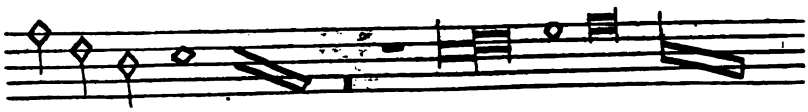
Kyrie



e - lei - son ecc.



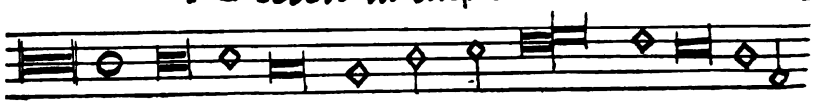




e - leison Kyrie

e - lei - son ecc.

. Crescit in duplo.

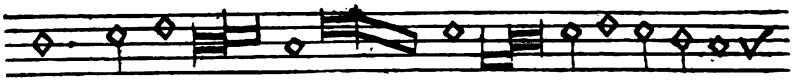


Se la face ay pa - le

Kyrie ecc.

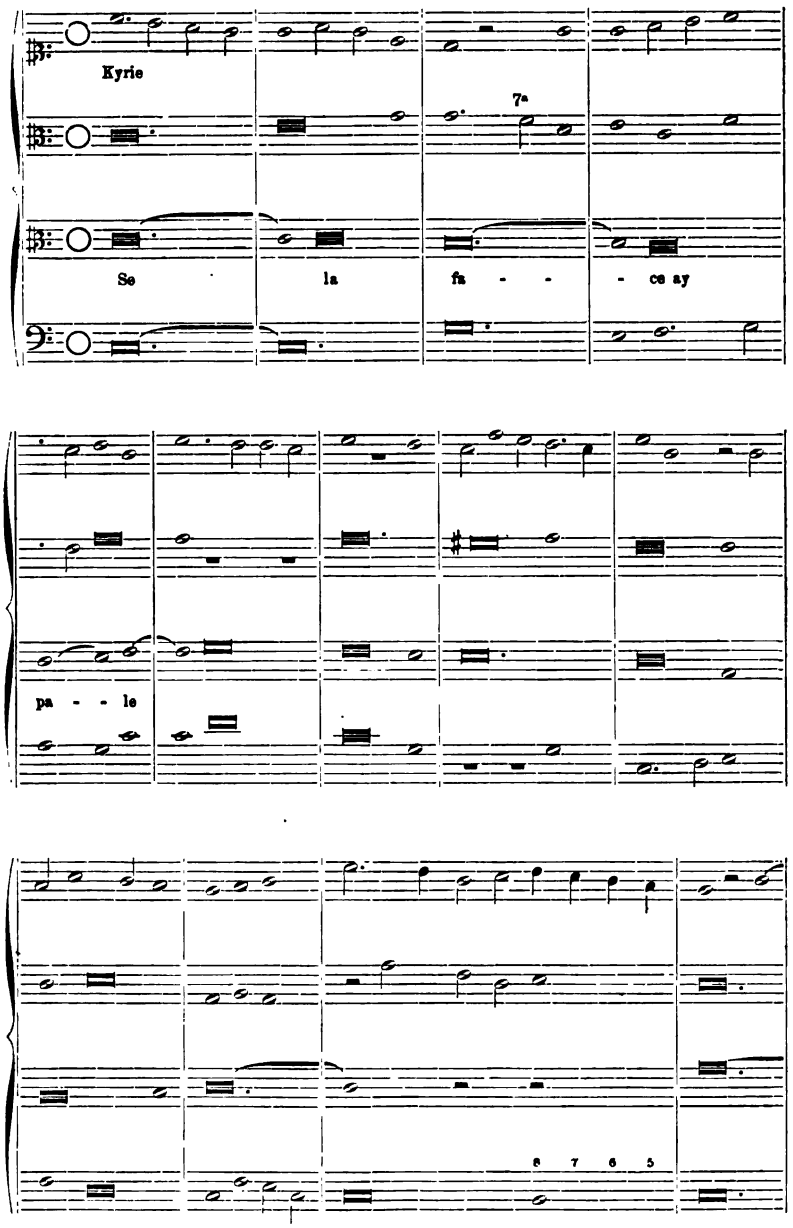
Kyrie

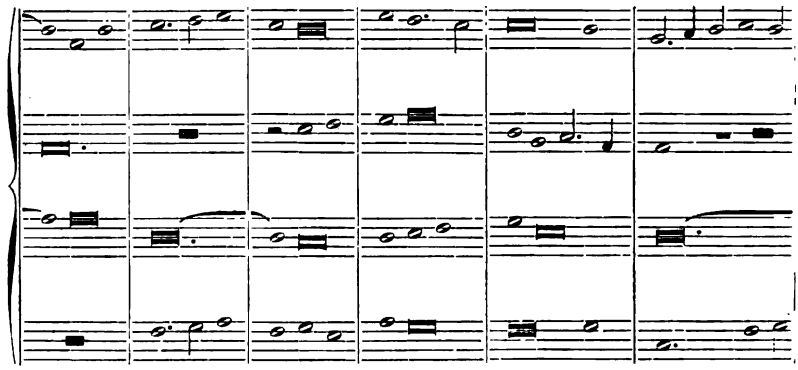
e - lei - son

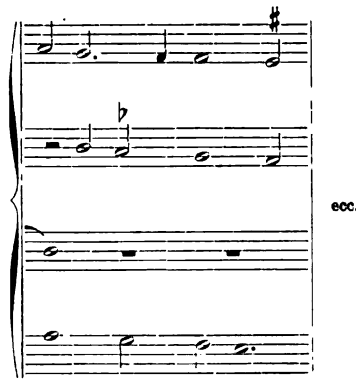


Ky - rie ecc.

Soluzione.







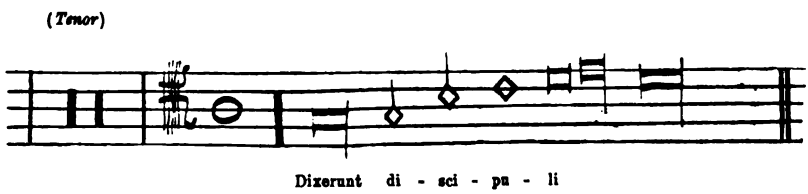
Il segreto, l'enimma, di questo *Kyrie* risiede unicamente nella parte del *Tenore*, che se fosse letta come è scritta nella parte separata non concorderebbe con le altre voci; ma mercè l'epigrafe *crescit in duplo*, la quale prescrive al cantore di raddoppiare il valore ritmico di ciascuna nota, il componimento diventa perfettamente regolare, e cioè secondo le norme dei numeri contrappuntistici, e di qui la sua armoniosa eleganza non solo per l'epoca in cui fu dettato, ma, salvo alcune lievi mende, anche per la nostra.

La melodia però, causa l'ampliamento dei valori, perde la sua fisonomia e non è più riconoscibile. L'artificio del compositore sta, scelta la canzone, nell'averla trascritta a valori duplicati, poscia contrappuntata, e infine nell'aver trascritti, a parti separate, il soprano, il contralto e il basso nei loro valori integrali, e trascritto invece il tenore a valori diminuiti della metà.

Nel predetto *Kyrie* di Du Fay abbiamo non solo una melodia armonizzata (la melodia nella parte superiore), ma anche una bella ed animata polifonia, poichè le quattro voci sono altrettanti canti diversi l'uno dall'altro e fusi in un concento molteplice ed uno al tempo stesso; è il *discantus,* quale venne definito da Giovanni de Muris: « ... *discant, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione* » (SPECULUM MUSICAE).

L'Eloy, lo stesso che magnificò il valore musicale del maestro di Hainaut, ha la Messa *Dixerunt discipuli*, così intitolata perchè composta sul principio del canto liturgico di queste parole.

L'epigrafe del *Kyrie* è questa:



Canon Tenoris pro tota Missa: Non faciens pausas super signis capiens has, tempora tria prima semper bene pausa, sex decies currens cuncta que signa videns.

(Continua).

AMINTORE GALLI.

Primi saggi del melodramma giocoso.

AVVERTENZA

Da oltre un anno tenuto lontano dai miei libri per causa di incarichi d'ufficio, e non volendo nè potendo tardare più oltre la pubblicazione, conforme alla promessa fattane nei miei Albori del melodramma, *dei primi tentativi e dei primi saggi del melodramma giocoso, ai quali ha offerta ospitalità cortese l'Avvocato Giuseppe Bocca, di questi studi e di queste ricerche amantissimo, nella sua* Rivista Musicale, *sono costretto a incominciare la pubblicazione dei testi, rinviando alla fine di essi alcune osservazioni e note storiche in proposito.*

I testi da me preparati sono i seguenti:

I. Alessandro Striggio, *Il cicalamento delle donne al bucato*, 1567.
II. Giovanni Croce, *Triaca musicale*, 1596.
III. Orazio Vecchi, *Amfiparnaso*, 1597.
IV. Adriano Banchieri, *La pazzia senile*, 1598.
V. Id. *Il Metamorfosi musicale*, 1601.
VI. Id. *Il Zabaione musicale*, 1603.
VII. Orazio Vecchi, *Le Veglie di Siena*, 1604.
VIII. Adriano Banchieri, *La barca da Venezia per Padova*, 1605.
IX. Id. *La saviezza giovanile*, 1607.

Se ho potuto raccogliere per la prima volta questi testi per intero lo debbo alla cortesia di parecchi amici che mi hanno aiutato corte-

semente a raggranellare le varie parti *di essi disperse nelle biblioteche italiane e straniere; ma principalmente la gratitudine di quanti s'interessano a questi studî deve essere rivolta al dottor Charles E. Pollak, di Londra, che una buona metà ne ha pazientemente copiato nel British Museum. Altre parole non ci appulcro, perchè molti studiosi d'Italia sanno quale sia, con la dottrina, la cortesia e l'abnegazione del Pollak, della patria nostra amantissimo e delle lettere nostre appassionato cultore. E vivi ringraziamenti vadano al prof. Giorgio Rossi, che s'è affaticato in quel magazzino inesauribile che è la Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, e al dottor Arnaldo Bonaventura, che ha saputo opportunamente creare una sezione musicale nella Nazionale di Firenze.*

Alcuni di questi testi saranno anche accompagnati da saggi della musica rispettiva, di che ha tolto il carico il sig. Domenico Alaleona, giovane valente e studioso, che si è dato a questi studî e ne ha già offerto qualche saggio notevole, e più s'apparecchia a darne con le ricerche fatte sulle Laudi dei secoli XVI e XVII *e sulle* Origini dell'Oratorio, *le quali ultime saranno, per quanto mi consta, di importanza capitale.*

I testi che verranno di mano in mano pubblicati, e quindi raccolti in un volumetto, sono mere curiosità storiche, ma non vanno sprezzate per più ragioni. Anzitutto rappresentano un lato della nostra vita nazionale in un certo periodo di tempo; in secondo luogo vi si incontrano con le maschere, motivi tradizionali della commedia dell'arte, canti e giuochi popolari, motti e arguzie, che si prestano ad utili raffronti; nè piccola giustificazione alla riproduzione è quella di essere rarissimi e di taluni non conoscersene che un unico esemplare e fuori d'Italia.

Amalfi, 15 settembre 1905.

A. Solerti.

NOTA BIBLIOGRAFICA

1. — *Il cicalamento* | *delle donne al bvcato.* | *Et la caccia di* ALESSANDRO STRIGGIO, | *Con vn lamento di Didone* | *Ad Enea, per la sua partenza,* DI CIPRIANO RORE | *a quatro, cinque, sei et sette voci.* | *Di novo poste in luce per* Giulio Bonagionta da San Genesi | *Musico della Illustriss. Signoria di Venetia in S. Marco* | *et con ogni diligentia corretti.* | *Con gratia et privilegio.* | [impresa] | In Vinegia, MDLXVII. | Appresso Girolamo Scotto.

In questa prima ediz. manca il Gioco di Primiera.

(Bruxelles, *Bibl. Royale*; Londra, *British Museum.*)

2. — *Il cicalamento* | *delle Donne al bvcato et* | *La Caccia di* ALESSANDRO STRIGGIO, | *a quattro, cinque, sei et sette voci.* | *Con il Gioco di primiera à cinque voci, del medesimo.* | *Novamente agionto.* | [impresa] | In Vinegia. | Appresso Girolamo Scotto | 1569.

(Firenze, *Riccard.*, A. T. 6. 7. — Bologna, *Liceo Mus.*, B.)

3. — Lo stesso. — In Vinegia. Appresso l'Herede di Girolamo Scotto. | MDLXXXIIII.

(Londra, *British Museum*, T. B. 5. 6. 7. — Venezia, *Marciana*, 6. 7. — Roma, *S. Cecilia*, C. B. 5. 6. — Monaco, *Hofbibl.*, 5. 7.)

I.

ALESSANDRO STRIGGIO

IL CICALAMENTO DELLE DONNE AL BUCATO

Prima parte, a 4.

Nella vaga stagion che premer suole
Cinto di Frisso il precioso velo
E che 'l destrier del vecchiarel Sileno,
D'amor tutto ripieno,
Si duol, né vede l'ora
Di trovar l'orme de la sua signora,
Mi trovai presso a un chiar' e vivo fonte
A cui d'intorno intorno 'n giro poste
Stavan di donne variate schiere,
Ch'in diverse maniere
I lor candidi veli 'n quel bagnando
Ridean, et or con motti, or con risposte,
Stendendoli su l'erb'al caldo sole,
Dicean queste parole.

Seconda parte, a 7.

[T.] — Buon giorno, belle donne!
[C. A. 7. B] — A te il buon'anno.
[6. 5] — O tu sei qui Pasquella?
Come la fai col tuo leggiadro amante?
[A. T] — Ma l'è che l'arrogante
Mi fugge e mi disprezza, nè mi vale
Pelar le ciglia, nè imbiancarmi il viso.
[C. 7. B] — Il mio con dolce viso
Mi donò un bel bacio l'altra notte.
[6. 5. T] — Sai tu questa novella?
La figliuola di Lucio, mio vicino,

[C. A. 7. B] Vuol maritarsi con un bel figliuolo.
— ... Che? Che è quel che dici?
[6. 5. T] — E quella del fornaio
Vuol tôr marito anch'ella.
[C. A. 7. B] — Non è gran maraviglia!
[Id. e 5] Tosto ne vien quel ch'altrui non aspetta.
[6. T] — Venendo ier dal ballo
Il mio drudo scontrai che mi fe' dono
D'un pettin di sei fusi e d'un specchietto.
[5. 7] — Ohimè quanto belletto
Si pon mai certa vecchia ch'io conosco!
[6. T] — Saria mai quella da quell'occhio losco,
Ch'è sì gentile e destra cavaliera?
[5. 7] — È dessa.
[6. T] — Ove n'andavi l'altra sera?
[5. 7] — A portar di voler di mia padrona
Questo filato bello ad imbiancare.
[6. T] — Attende più a l'amore?
[tutti] — Più che mai.
[5. 7] E a dirtelo in secreto
Me ne voglio partir tra quattro giorni
[Id. e B] E faccia poi l'amor con chi li piace.
[tutti] — Buon pro le faccia.

[C. A. B]
Ti parti cor mio caro (1)
Mi lasci in piant'amaro
È senz' alcun riparo
L'anima senza te.
Non ti partir da me
Deh, cor mio caro,
Per la tua fè.
[Id.]
E pur se vuoi andare
Ricordate tornare.
Mia vita non può stare
Un'ora senza te.
Non ti partir da me
Deh, cor mio caro,
Per la tua fè.

Terza parte, a 7.

[6 C. A. T. 7] — Ho udito che la fante
De l'oste mio vicino
(Intendi, se tu vuoi) [C. 7] è maritata
[Id. e B.] Con un che si dimanda Bocalino,
[C. A. T. B] Quale la tien ristretta [5. 7. B] — Oh intes'anch'io che questo
[A. T. B] Per gelosia in una cameretta. Non è froda, non certo.
[tutti] — Quest'è ben peggio, questo.
[6. T] — Oh vedi, ved' il nibbio
Che ne porta un pulcin: gridate ai ai!
[C] } Piu, piu, piu, piu, piu, piu, piu, piu, piu, piu,
[tutti] } Gridate, ai, gridate ai, ai, ai.

(1) È questo evidentemente un canto popolare che emerge a parte mentre continua il cicalamento.

[C. 5. T. 7] — O ti si secchi il becco, augel rapace!
[6. 5. A. T. 7. B] — Lasciamol gir. Oh quanto mi dispiace.

A. 7. B]
Quel che la nonna dice,
[7. B]
Ch'una radice
[C. 7. B]
La magna nanti pasto ser Petruccio.
[6. 5. A]
— L'ho udito dir anch'io.
[C. A. 7. B]
— E peggio il Lollo mio,
[C. 7 B.]
Il Lollo mio ch'a mattina levosse
Col capo ne le brache di Galante.
[6. C. 5. A. 7. B]
— Così disse la fante.

[C]
— O Caterina, perchè non fili tu?
[6. 5]
— Che cosa per tua fè?
[T]
Io non voglio filare,
Nè filerò mai più;
Che s'oggi un par di scarpe
Non me l'hai compre tu,
Ma l'aggio [ben] guadagnate
D'andar in su e in giù;
Di su, di giù, di qua, di là
Come meglio m'è parso e mi parrà.
Aggio ancora una speranza
Ch'amor m'aiuterà.

[tutti] — Deh, taci, per tua fè, non più contrasto.

Quarta parte, a 7.

[6. C. 5. T. B] — Non ti ricordi quando, [5. T] oggi fa l'anno,
Venne a marito [C. 5. T. B] quella villanella
[5. T] Qual si pensava [C. 5. T. B] che la sua bellezza
[C. T. B.] Mai non mancasse?
[6. A. 7] — Suo danno se fu stolta.
[C. 5. A. T. B] — Ora tu vedi com'ella sta.
[tutti] — Io ti vorrei pur dire
Ma tu te ne vuoi gire.
[6. A. T. 7] — Anch'io partir vorrei,
Perchè Madonna spesso mi costringe
[6. A. 7] A far pan e bugada in un sol giorno;
[6. 5. A. 7] Ma l'amor del mio Ruspa mi ritiene.
[tutti] — Ciascuno vive in pene. — Ch'hai tu?
— No 'l saprei dir ch'io sento arderme il core
Da un certo pizzicore.
[5. 7. B] — Sarai forse ammaliata.
[tutti] — È più presto un terror c'ho chiuso in l'ossa
[C. 5. T. B] Per la fantasma che m'apparse ier sera.
[6. 5. A. T. 7] — No 'l dir, se tu non vuoi ch'altrui il sappia.
[C. 5. A. T. B] Or lasciami gir. — [C. 5. T. B] Volete ch'io vi faccia
Smascellar tutte quante dalle risa?

[6. A. 7] — Sì, di' presto, di grazia.
[C. 5. T. B] — Andand'a casa
(Ah, ah, no 'l posso dir!) mi venn' incontro
Quel che tanto mi segue per la via;
[6] Eh, eh, eh, eh [A] Ah, ah, ah [7] Oh, oh, oh
Oh che voglia ebb'io di lavargli il viso.
[6. A. 7] — Si volea forsi stropicciar la schiena.
[C. 5. C] — E 'l meritava.
[6. A. 7] } E perchè pazzerella?
[T] } no 'l facesti
[6. A. 7] Non son uomini anch'essi?
[tutti] Et io ti dico
Che quando pur ben io l'avessi fatto,
" Gran mercè, speranza mia,
Mi raccomand'a voi „ m'avrebbe detto.

Quinta parte, a 7.

[6. C. 5. T. B] — [Orsù] Stendiamo questi panni
Mentr'ha gran forza il sole.
[A. 7] — A' fatti.
[6. 5] — Dite 'l ver.
[6. 5. A. 7] Ma, o voi madonna,
[6. 5. A. 7] Perchè vi fate vostra quella tela
Ch'adopro a' miei bisogni al fin del mese?
[C. T. B] — Dici a me?
[C. 5. T] — T'agabbi se tu credi
Che sia tuo questo straccio che mai fusse.
[6. A. 7. B] — Et io ti dico ch'è mio.
[C. 5. T. B] — Non dic'il ver.
[6. 5. A. 7. B] Tu menti per la gola
[6. C. 5. T] — Aspettami, puttana, mariuola.
[A. 7. B] — Ladra porca sei tu, fante mariola.
[6. A. 7] — E tu d'osti e giudei,
[C. T] — Va, trova i birri, traditora.
[C. 5. T] — Ah, poltrona, to' questo.
[6. A. 7] — E tu quest'altro.
[C. 5. T] — Ah, ti venga la peste.
[6. A] — Ah, ingorda lupa, lascia i capelli.
[C. 5. T] — E tu, ahi, non mi pelare,
[6. A. T] — E tu, ahi, ahi, non tirare.

[C. 5] — Ahi, ahi, lascia, lascia, dico.
[7. B] — E che diavolo fate?
Vi volete distrugger da voi stesse
E cavar gli occhi? Stat'a dietro, state
Su presto, fate pace,
[tutti] E cantiam qualche verso ad alta voce;
Cominc' e fa sottil ch'io farò grosso.

7]
Ti par ch'abbian buon senso
Queste giovine pazze e spensierate?
. T. 7 B]
Oh questo è bel filato;
Quanto può gir al braccio per far tela?
. A. T. 7. B]
No 'l saprei dir, perciò che 'l mio padrone
Lo compr'ier ser' sì fatto sul mercato.

[6. 5. A. T. B]
— Che fa lo mio amore che 'l non viene? (1)
L'amor d'un'altra donna se lo tiene.
[6. 5]
Oh quanto è pazzo, quel è pien d'errore
Che 'n sua vecchiezza aspetta a far l'amore.
Non sarìa al mondo più di me felice
S'io potessi mangiar de la radice.

[A. T] — Olà, brigata, è tempo di partirsi
Ch'è sera ormai.
[6. 7 B] Partiamo.
[6. C. 5. B] — A Dio, Lena gentil, a rivedersi.
[A. T. 7] . — A Dio, Angioletta bella, a rivedersi.
[A. 7] — Quando? Quando?
[tutti] — Diman mattin al forno
[6. C. T. 7. B] Sarai di buon ritorno,
[5. A. T. 7] — Sta sana, a Dio, a Dio.
[tutti] — Basciami, a Dio; a Dio mi raccomando.

---

(1) Quest'altro canto popolare è ricordato anche ne *Gli Ingannati*, commedia degli Accademici Intronati di Siena, IV, 6.

ALESSANDRO STRIGGIO

Il cicalamento delle donne al bucato [1].

Prima parte, a 4. *Trascrizione in partitura del* Dr. DOMENICO ALALEONA.

Alto: Nel - la va - - - ga sta - gion Nel - la va - - ga Nel - - la va - - - - ga sta - gion Nel - la va - - ga Nel - - la va - ga sta - va - - - - ga sta - gion ij Nel - - la va - - - - ga sta - gion che gion che pre - mer suo - - - le Cin - thio

Tenore: Nel - la va - - - ga sta - gion Nel - la va - - ga Nel - - la va - ga sta - va - - - - ga sta - gion ij Nel - - la va - - - - ga sta - gion che gion che pre - mer suo - le Cin - - - che premer suo - - le Cin - - - - - - - pre - mer suo - le Cin - - - - -

Quinto: Nel - la va - - - ga sta - gion Nel - la va - - ga Nel - - la va - ga sta - va - - - - ga sta - gion ij Nel - - la va - - - - ga sta - gion che gion che pre - mer suo - - - le Cin - thio gion che pre - mer suo - le Cin - - - che premer suo - - le Cin - - - - - - - pre - mer suo - le Cin - - - - -

Basso: Nel - la va - - - ga sta - gion Nel - la va - - ga Nel - - la va - ga sta - va - - - - ga sta - gion ij Nel - - la va - - - - ga sta - gion che gion che pre - mer suo - - - le Cin - thio gion che pre - mer suo - le Cin - - - che premer suo - - le Cin - - - - - - - pre - mer suo - le Cin - - - - -

(1) Le due edizioni del 1567 e del 1584 sono identiche.

di fri - so il pre - ci - o - so ve - lo

thio di fri - - - so il pre - ci - o - so ve - lo

thio di fri-so il pre - ci - o - so ve - lo ve - - - - - lo

thio di fri - so il pre - ci - o - so ve - lo

E che 'l de - strier del vecchiarel Si - le - - no D'a - mor tut - to ri -

E che 'l de- strier del vecchiarel Si - le - no D'a - mor tut - to ri -

E che 'l destrier del vecchia- rel Si - le - - no D'amor tut-to ri -

E che 'l de - strier del vecchiarel Si - le - - no

ple-no ij Si duol nè ve - de l'ho - -

ple-no ij Si duol nè ve - de l'ho -

ple-no D'a - mor tut - to ri - ple - no Si duol nè ve - de l'ho -

D'a-mor ij tut - to ri - ple - no Si duol nè ve - de l'ho -

ra Di tro- var l'or - me Di tro - var l'or- me ij

ra Di tro - var l'or-me Di tro- var l'or - - - - me ij

ra Di tro - var l'or-me de la sua si-gno - ra Di tro - var l'or - me

ra Di tro-var l'or - me ij

de la sua si - gno - - ra Mi tro-vai press'a un

de la sua si - gno - - ra Mi tro-vai press'a un

de la sua si-gno - - - ra Mi tro-vai press'a un

de la sua si - gno - ra si-gno - ra Mi tro-vai press'a un

chiar'e vi - vo fon - te A cui d'in-torn'in- torn' in gi - ro po -

chiar'e vi - vo fon - te A cui d'in - torn' in - torn' in gi - ro

chiar'e vi - vo fon - te A cui d'intorn'in - tor - no

chiar'e vi - vo fon - te A cui d'in-torn'in -

ste A cui d'in - torn'in-torn'in gi - ro po - - - - - -

po - ste ij in gi - ro po -

A cui d'intorn'in - torn' in gi - - - - ro po -

tor - no A cui d'in-torn'intorn' in gi - ro po -

ste Sta - - - van di Don - ne va - ria - te schiere va - ria-

ste Sta - - van di Don - - ne va - ria - te schie -

ste Sta - - van di Donne va - ria - te schie - re va - ria - te

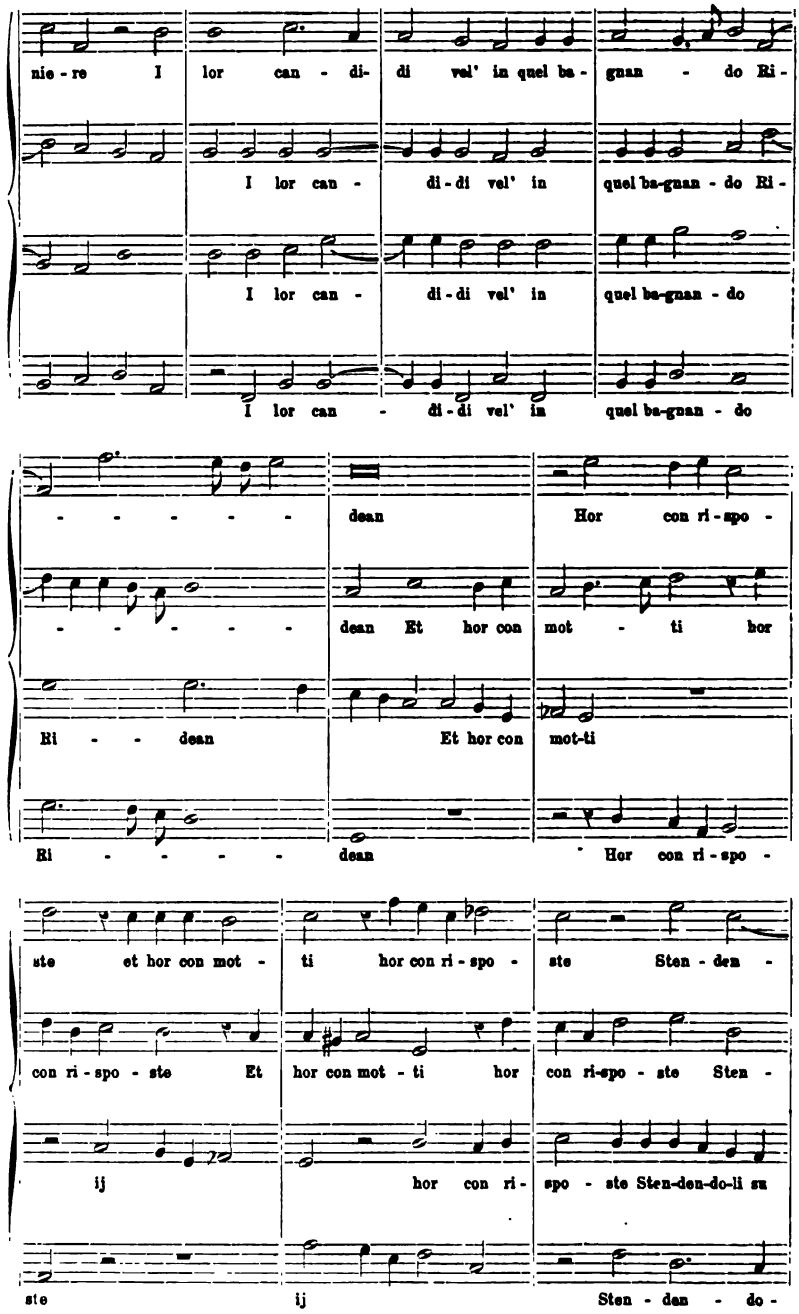
ste Sta - - van di Donne va - ri - a - te schiere va - ria-

te schie - re va - ria- te schie - re Ch'in di-ver - se ma-

re ij Ch'in di - verse ma-nie - re ij

schiere Ch'in di-ver - se ma-nie-re ij

te schiere Ch'in di - ver - se ma-nie-re ij


nie - re I lor can - di- di vel' in quel ba - gnan - do Ri -
I lor can - di - di vel' in quel ba-gnan - do Ri -
I lor can - di - di vel' in quel ba-gnan - do
I lor can - di - di vel' in quel ba-gnan - do
- - - - - - dean Hor con ri - spo -
- - - - - - dean Et hor con mot - ti hor
Ri - - dean Et hor con mot-ti
Ri - - - - - dean Hor con ri - spo -
ste et hor con mot - ti hor con ri - spo - ste Sten - den -
con ri - spo - ste Et hor con mot - ti hor con ri-spo - ste Sten -
ij hor con ri - spo - ste Sten-den-do-li su
ste ij Sten - den - do -

do - li su l'her - be al cal - do So - le Di -

den - do - li su l'her - - b'al cal - do So - le Di -

l'her - b'al cal - - - do So - - - - le Di -

li su l'her - - b'al cal - - do So - le Di -

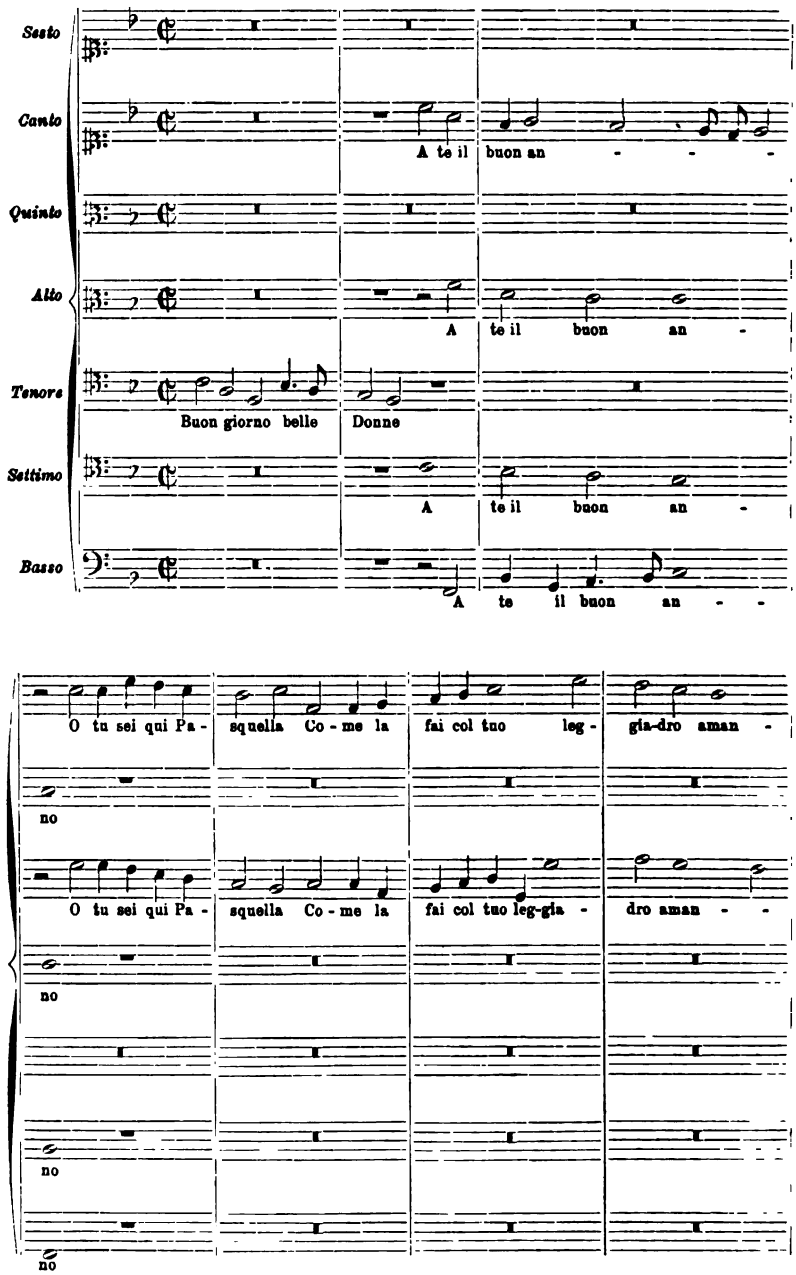
cean queste pa - ro - - le.

cean queste pa - ro - - le.

cean queste pa - ro - - le.

cean queste pa - ro - le.

Seconda Parte, a 7.



te ?

te ?

Mal è che l'arro-gan - te Mi fugg'e mi disprez - za nè mi va -

Mal è che l'arrogan-te Mi fugg'e mi disprez- za nè mi

- le Pe - lar le ci - glia nè im-bian - car - m'il vi - - - so

val Pe - lar le ci - glia nè im-bian-car - m'il vi - so

Sai

mio con dolce vi - - - so Mi donò un bel bac- cio l'al-tra not-te

Sai

Sai

mio con dol - ce vi - - so Mi do- - nò un bel bac- cio l'al-tra not-te

mio con dol-ce vi - so Mi donò un bel bac - cio l'al-tra not-te

tu questa no-vel- la? La fi - glia Di Lucio mio vi-ci- no Vol ma-ri-tar-si

Che?

tu questa no-vel- la? La fi - glia Di Lucio mio vi-ci- no Vol ma-ri-tar-si

Che?

tu questa no-vel- la? La fi - glia Di Lu-cio mio vi-ci- no Vol ma-ri-tar-si

Che?

Che?

con un bel fi - glio - lo E quella

Ch'è quel che di - ci? ij

con un bel fi - glio - lo E quella

Ch'è quel che di - ci? ij

con un bel fi - glio - lo E quella

Ch'è quel che di - ci? ij ij

Ch'è quel che di - ci? ij

del for - na - io Vol tuor ma - rit' an - ch'ella

Non è gran me - - ra - vi - glia To -

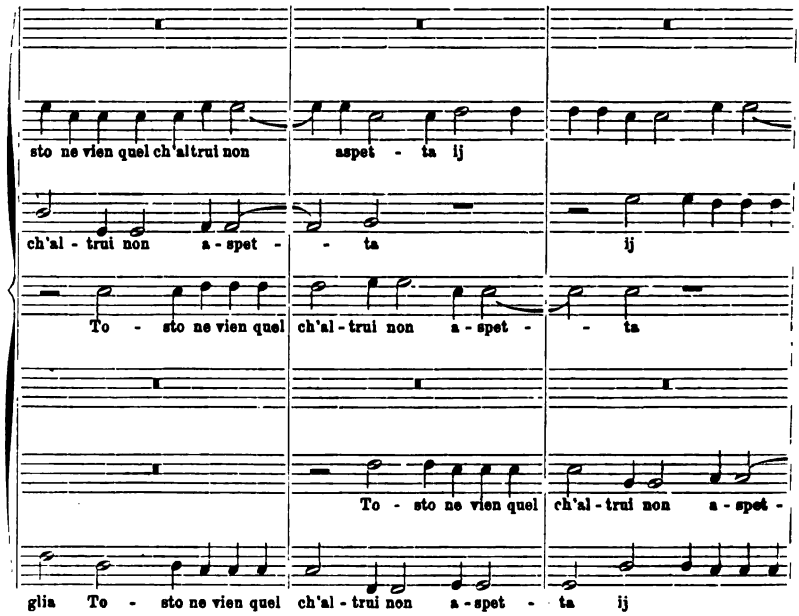
del for - na - io Vol tuor ma - rit' an - ch'ella To - sto ne vien quel

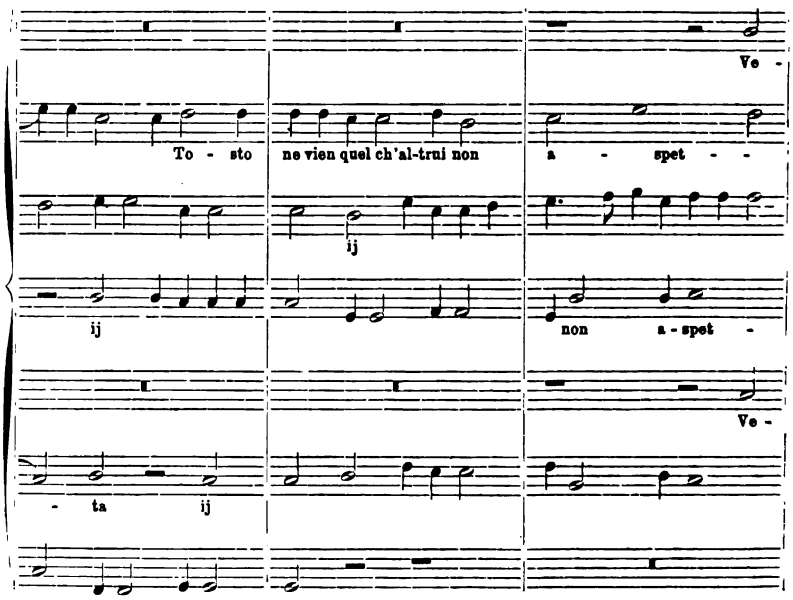
Non è gran me - ra - vi - glia

del for - na - io Vol tuor ma - rit' an - ch'ella

Non è gran me - - ra - vi - - - glia

Non è gran me - ra - vi -


sto ne vien quel ch'altrui non aspet - ta ij
ch'al - trui non a - spet - - ta ij
To - sto ne vien quel ch'al - trui non a - spet - - ta
To - sto ne vien quel ch'al - trui non a - spet -
glia To - sto ne vien quel ch'al - trui non a - spet - ta ij


Ve -
To - sto ne vien quel ch'al-trui non a - spet - -
ij
ij non a - spet -
Ve -
- ta ij

nen - do hier dal bal - lo Il mio dru - do scon- trai che mi fè do -
ta (1) Ti par - ti cor mio ca - ro Mi lass' in pian -
ta Ti par - ti cor mio ca - ro Mi lass' in
nen - do hier dal bal - - lo Il mio dru - - do scontrai che mi fè
Ti par - ti cor mio ca - - ro Mi lass' in
no D'un pet - tin di sei fu - si e d'un specchiet - - to
t'am - a - - ro E sen - z'al - cun ri - pa - - ro
Oi - me quan -
piant'am - a - - ro E sen - z'al - cun ri - pa - - ro
do - no D'un pet - tin di sei fu - si e d'un spec - chiet - - to
Oi - me quanto bel -
piant'am - a - - ro E sen - z'al - cun ri - pa - - ro

(1) Il *Canto*, accompagnato nota contro nota da l'*Alto* e dal *Basso*, intona un canto popolare, che spicca chiaro tra le altre voci, che continuano il Cicalamento, per la simmetria melodica e per il carattere, che ricorda canti vivi ancor oggi. Molto probabilmente, data la tendenza, oggi diremmo verista, dello Striggio, egli avrà tolto questo canto direttamente dalla bocca del popolo. Un passo analogo troveremo nella Parte Quinta.

Sa - ria mai

L'a - ni-ma sen - za te Non ti par-tir da me Deh cor

to bel-let - to Si pon mai cer - ta vec - chia ch'io co - no - sco

L'a - ni-ma sen-za te Non ti par - tir da me Deh cor

Sa - ria mai quel-

let - to Si pon mai cer-ta vec - chia ch'io co-no - sco

L'a - ni-ma senza te Non ti par - tir da me Deh cor

quella da quel occhio lo - scho Ch'è si gen-til e de - stra ca - va-lie-

mio ca - ro Per la tua fè E pur se voi an - da-

mio ca - ro Per la tua fè E pur se voi an - da-

la da quel occhio lo - scho Ch'è si gen - til e de - stra ca - va-lie - ra

mio ca - ro Per la tua fè E pur se voi an - da-

ra O - ve n'andavi l'altra se - ra?

re Ri-cor-da-te tor - na - re Mia vi - ta non può sta - re

E' des - sa A portar di vo - ler di mia pa -

re Ri - cor-da - te tor - na - re Mia vi - ta non può sta - re

O - ve n'an- davi l'altra se - ra?

E' des - sa A portar di vo - ler di una padro - na

re Ri - cor - da - te tor-na - re Mia vi - ta non può sta - re

Un' ho - ra sen - za te Non ti par-tir da me Deh cor

dro - na Que - - sto fi - la - to bel-l'ad im - bian-ca - re

Un' ho - ra sen-za te Non ti par - tir da me Deh cor

At - ten - de

Que - sto fi - la - to bel - l'ad im-bian-ca - re

Un' ho - ra sen-za te Non ti par - tir da me Deh cor

At - ten - de più a l'a - mo - re più a l'a - mo - re

mio ca - ro Per la tua fè

Più che mai E

mio ca - ro Per la tua fè Più che mai

più a l'a-mo-re ij Più

Più che mai E

mio ca - ro Per la tua fè

Più che mai ij

a dir-lo - t'in se-cre- to Me ne vo - glio par- tir tra quattro giorni E

ij ij

che mai ij

a dir - lo-t'in se-cre- to Me ne vo - glio par- tir tra quattro giorni E

Più che mai Più che mai E

Buon pro le fac - cia

Buon pro le fac - cia ij

fac - cia poi l'amor con chi li pia - ce Buon pro le

Buon pro le fac - cia

fac - cia poi l'a - mor con chi li pia - ce Buon pro le

fac - cia poi l'amor con chi li pia - ce Buon pro le

ij ij

ij ij

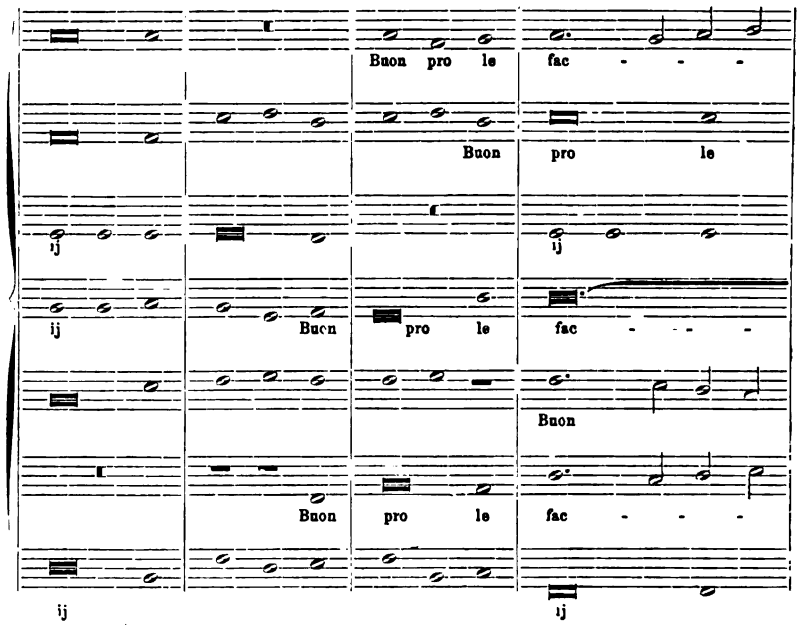
fac - cia ij

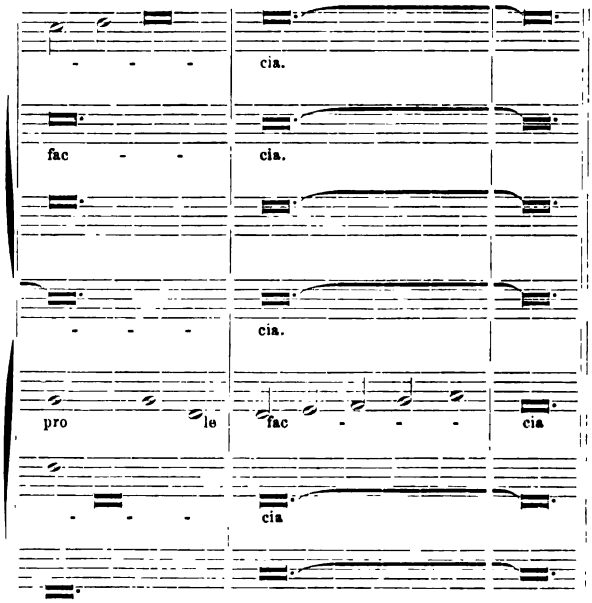
ij

ij ij

fac - cia ij

fac - cia ij ij


Buon pro le fac - - -
Buon pro le
ij
ij
ij
Buon pro le fac - - -
Buon
Buon pro le fac - - -
ij
ij


- - - cia.
fac - - cia.
- - - cia.
pro le fac - - - cia
- - - cia

(Continua).

RECENSIONI

Storia.

G. MALFATTI, Luigi Boccherini nell'arte, nella vita, nelle opere. — Lucca, 1905. Amedei.

Ignoro se a Lucca, patria del Boccherini, il musicista, ancora così poco conosciuto, sia stato degnamente ricordato nell'occasione del centenario dalla sua morte. Certo il presente opuscolo, che mi pare allestito per la circostanza, è ben misera cosa: il signor Malfatti invero si è accontentato di abborracciarvi, in forma piuttosto trascurata, alcune notizie che è andato a cercare in opere per la maggior parte poco autorevoli. Così, per esempio, le quattro paginette che toccano del Boccherini *nell'arte* sono ben lontane dal far risaltare l'importanza del compositore, e il capitolo, consimile, in cui lo si dovrebbe studiare *nelle opere* è del tutto mancato. Circa poi la vita di lui l'autore riproduce i soliti dati coi soliti aneddoti. Devo del resto riconoscere che succede sempre così quando chi non sa di musica si mette a trattare di argomenti musicali, e il fatto non può destar maraviglia. È da maravigliarsi piuttosto che il Boccherini, così geniale musicista nella spiccata originalità delle sue innumerevoli composizioni, non abbia oggi trovato il biografo che in lavoro speciale si sia preso il gusto di parlare convenientemente di lui e dell'influenza che la sua musica stromentale ebbe ad esercitare nell'arte del secolo XIX. O. C.

L. LALOY, Aristoxène de Tarente. — Paris, Société française d'imprimerie et de librairie.

Di questo libro del Laloy, singolarissimo per la sicurezza della dottrina e per l'ardita novità delle interpretazioni, vorrei dar qui un riepilogo; ma la materia è troppo ampia; mi contenterò dunque a compendiarne un capitolo — il quinto. Quelli che precedono sono un'introduzione allo studio delle teoriche aristosseniche, delle quali

discorrono gli avviamenti dalle indagini prime della scuola di Pitagora alle investigazioni dello Stagirita; quello che segue esamina gli *Elementi ritmici* — materia nota, ma qui tutta avvivata e ricreata. Nel mezzo, in questo quinto capitolo appunto, sta l'esposizione dell'*armonica*: la parte più veramente nuova così nell'opera del Tarentino come nel commento.

*
* *

Primo fra i greci, Aristosseno, lasciata ogni indagine metafisica, enuncia il problema: Perchè la musica adopera certi suoni e non altri? E ne cerca la risposta nelle leggi che regolano la costruzione delle varie scale. Bisogna — egli ammonisce — rifarsi dall'armonica: la disciplina che à per oggetto i primi elementi, lo studio dei sistemi e dei toni.

Non già che essa basti. Il melodista, anzi, deve possedere tutte le cognizioni delle arti musiche: la stessa armonica non può esser perfettamente compresa da chi non conosce che essa. Conviene in un'opera musicale intendere e apprezzare a un tempo il *melos*, il ritmo, la parola; e l'accordo che è tra ciascuno di questi elementi e gli altri, e fra essi e il tutto. Oltre che, la musica non consiste in una serie di suoni indipendenti, meglio che le parole in una suc cessione qual che si sia di sillabe: come le sillabe formano parole e le parole un senso, così le note formano frasi e le frasi una melodia. Poichè il disegno melodico è un tutto che diviene nel tempo (ἐν γενέσει), sentire non basta, occorre ricordare; nè ricordare giova se il ricordo anche non si armonizzi con la sensazione anteriore; se la nota intesa non sembri in somma il prolungarsi necessario delle note vibrate prima, che la memoria à tuttavia presenti. Ora questa intelligenza della continuità trascende il senso: ci è data solo dall'attività dello spirito, che paragona le varie impressioni e ne coglie i rapporti. « La qualità di una melodia non procede separatamente dagli elementi dei quali è formata, ma dalla composizione di essi nel tutto. Così nel *nomos* di Athena attribuito a Olimpo la mescolanza del genere enarmonico nel tono frigio col peonio *epibate* determina il carattere dell'*introduzione*: ma basta che, pur rimanendo invariati il genere e il tono e il modo, muti improvvisamente il ritmo dal peonio al trocheo, perchè un'impressione *totale*, affatto diversa, sottentri ». Con altre parole, sarebbe errato il dire: il tono frigio è passionato, il genere enarmonico è energico, animato il metro peonio; dunque il *nomos* di Athena à tutte e tre queste qualità e non perde che l'ultima, serbando le altre, quando al peonio sottentra — ritmo danzante — il trocheo. No; non la somma, ma

la composizione dei varî elementi, l'azione degli uni su gli altri, ci dà l'indole vera di un'opera musicale. Questa è un tutto armoniosamente unico; come una statua: il diletto che essa suscita in noi deriva da una sintesi non logica ma intuitiva. Un intervallo diminuito o aumentato, un ritmo avvivato o illanguidito, un movimento più impetuoso o più molle basta, *di per sè solo*, a trasformare, talora a distruggere, la melodia. L'opera d'arte è un ποίημα: i rapporti che la compongono sfuggono alle formule e al ragionamento; sono colti da noi con un atto simile a quello dello spirito che l'à creata: con un atto, cioè, *d'intuizione*.

Ricercare la natura di un tale atto non appartiene a un trattato di *elementi*; ed ecco perchè Aristosseno, dopo avervi — rapidamente, ma chiarissimamente, accennato, più non v'insiste. E il primo fatto che nella musica si porge alla osservazione sua è il movimento della voce. Se non che anche nel discorso la voce si muove, trapassa cioè dal grave all'acuto e da questo a quello: di che son prova gli accenti tonici e gli espressivi. Quale sarà dunque il carattere proprio del movimento musicale? Questo: che esso è un *distinto*; mentre è un *indistinto* nel linguaggio. Più propriamente: nel discorso la voce percorre un certo spazio in una linea continua, fin che si tace; nella melodia in vece viene a posarsi via via su l'uno o su l'altro grado, oltrepassando gli intermedî d'un tratto. Tra l'uno e l'altro movimento stanno, da una parte, la declamazione: un indistinto che si accosta al distinto; dall'altra, i portamenti della voce: un distinto che dà il sentimento confuso dei gradi intermedî superati. Un movimento distinto per gradi precisi: ecco la definizione della musica.

Se non che da questa definizione rimane escluso il concetto dei rapporti che uniscono i varî suoni in sistemi. Aristosseno aveva detto (e, per verità, esattamente) che la melodia è una frase il cui senso si determina e si chiarisce via via, per non farsi del tutto palese che con l'ultima nota: come una forma che emerga a poco a poco dalle onde o si sciolga da un velo. Nella musica il movimento non à dunque ragione in se stesso; anzi non esiste se non per attingere suoni i cui mutui rapporti dànno l'impressione dell'unità melodica. Ma Aristosseno non vede l'obiezione: anzi senza più afferma che le note della melodia sono non l'oggetto cui tende il movimento, ma l'effetto di esso.

Se non che questo movimento è inavvertito; per la percezione non altro esiste, in fatti, che lo spazio percorso: l'intervallo. L'intervallo è, dunque, nella musica, il fatto primo.

Come si definisce? E, innanzi tutto, può esso crescere e scemare

infinitamente? Nel rispetto della verità logica, certo; nella effettuazione della voce no invece: poi che, per una parte, vi ànno gradi estremi di qua e di là dai quali la voce non giunge; per l'altra, v'à una differenza minima oltre a cui per l'orecchio è l'indistinto o l'incerto. L'intervallo musicale è dunque la distanza *apprezzabile* tra due suoni d'altezza diversa. Aristosseno ne studia le qualità varie: la grandezza, il genere, la semplicità e la complessità, la razionalità e il suo contrario, la consonanza e la dissonanza. La grandezza si determina con l'unità di misura; che è il tono, o, altrimenti, lo spazio tra la quarta e la quinta. La consonanza è una proprietà che ci è rivelata dal senso: si sente uguale alla distanza di un'ottava e à per limite inferiore la quarta, di qua dalla quale tutti gli intervalli son dissonanti. Semplice è l'intervallo di due suoni contigui; complesso quello che può essere diviso in ispazî percettibili più brevi. Nel genere enarmonico il più piccolo intervallo è il quarto di tono; il terzo di tono nel cromatico: il semitono non appartiene a un genere particolare, ma a tutti. Razionali sono gli intervalli melodici: irrazionali gli altri, quelli inferiori cioè al quarto di tono — l'estremo limite che l'orecchio può apprezzare.

Facile è il trapasso al *sistema*: una successione (serie) d'intervalli reali. Oltre alle qualità proprie degli elementi di cui è composto, il sistema può averne altre sue: essere, cioè, congiunto o disgiunto, semplice o multiplo, compiuto o incompiuto. Date due serie di quarte, esse possono unirsi direttamente l'una all'altra, o essere separate da un tono: nel primo caso si à un sistema congiunto (di settima minore), un sistema disgiunto (di ottava) nel secondo. Nella lira le corde erano tese in modo che le note dell'uno esistevano accanto a quelle dell'altro. Compiuto o incompiuto è il sistema secondo che comprende tutti gli intervalli dati dalla teorica, o non ne accoglie che alcuni. Ed è semplice se non modula; multiplo se trapassa dall'uno all'altro modo, o da questo genere a quello.

Segue la dottrina dei generi. Le corde estreme di ciascun tetracordo, osserva Aristosseno, formano, se vibrate insieme, consonanze perfette: i loro suoni son *fissi*. Mobili sono invero gli altri: la differenza dei generi deriva appunto dalla alterazione di questi. I suoni fissi iutroducono nella musica l'armonia e la logica; i mobili la colorano delle mutevoli gradazioni del sentimento. I primi, consonanti, son colti nei loro rapporti e ridotti dal giudizio all'unità; gli altri appartengono all'espressione, suscitano le imagini della forza e del l'abbandono, dell'impeto gioioso o della tristezza languida: lo stesso linguaggio ne designa l'effetto morale dando alle gamme i nomi di rilassate e di intense. Anche la musica nostra conosce i suoni mo-

bili: non tutte le note in essa trovano luogo nell'accordo, alcune anzi ripetono a punto la loro virtù espressiva da questo, che noi le sentiamo estranee all'armonia. Se non che, mentre l'arte moderna è giunta a comprendere nella costruzione armonica un numero grande di suoni, sì che tutte le note della gamma diatonica possono essere percepite in forma di consonanza e solo i gradi cromatici intermedî ne restano fuori serbando (salvo che nella modulazione) con l'irregolarità propria l'indipendenza, nell'antica in vece tutto era indeterminato di qua dalla quarta. Non congiunti da alcun rapporto armonico, i suoni che dividevano questo intervallo dovettero cedere all'attrazione del suono inferiore: il che accadde compiutamente nel genere enarmonico, ove l'accostamento era recato al suo limite estremo. Il genere cromatico aveva due sensibili (discendenti) esso pure, ma più lontane dalla tonica; per ciò pareva men preciso e più molle. Quanto al diatonico, che facilmente si otteneva con la inserzione di due toni disgiuntivi in ciascun tetracordo, era in questa forma poco usato; frequentavasi alternarlo aumentando il primo intervallo e diminuendo il secondo.

Allo studio dei generi succede quello delle gradazioni: poi Aristosseno passa ad enunciare i principî della scienza armonica. Erano cinque nella prima stesura degli *Elementi*, e furono ridotti a due; questi: che se in ciascun genere si percorra, procedendo da un suono qualunque, la scala così nel salire come nel discendere, il quarto suono deve formare col primo una consonanza di quarta, e il quinto una di quinta, e che (necessaria conseguenza) i due tetracordi debbono avere le note consonanti rispettivamente tra di loro o con quelle d'un terzo tetracordo della medesima gamma.

Questi principî regoleranno lo studio dei modi. Aristosseno definisce il *modo*: una certa disposizione (τάξις) degli intervalli. In tre diverse maniere gli intervalli possono essere ordinati entro una quarta: secondo che i due valori minimi si aggruppano al sommo o nel mezzo o alla base del tetracordo. Combinando variamente fra di loro in gamme queste tre specie di quarta, si ottengono i modi. Aritmeticamente le combinazioni dovrebbero essere diciotto, nove nel sistema congiunto e nove nel disgiunto, potendo ogni quarta essere sovrapposta a sè stessa o a ciascuna delle altre. Ma il principio aristossenico voleva che i suoni formassero di quattro in quattro e di cinque in cinque consonanze di quarta e di quinta; ed ecco perchè l'autore degli *Elementi* non ne ammette che nove: quelle che si ottengono combinando ciascun tetracordo con sè stesso per congiunzione e per disgiunzione, aggiunta all'una o all'altra estremità della serie di grado disgiunto una nota per comporre la successione

dell'ottava. Se non che per tal modo più scale accolte nella pratica dell'arte rimanevano escluse dal sistema. Che fa Aristosseno? Le chiama sovrabbondanti o mancanti, irregolari per difetto o per eccesso: create dal capriccio del compositore o indotte dalla necessità della modulazione. La verità era tradita; ma (e ciò sopra tutto importava al filosofo) ne usciva salvo il sistema.

Dopo la teorica delle gamme quella dei toni. Fino ad Aristosseno la parola τόνος designa insieme il tono ed il modo. E per gran tempo la tonalità non fu altro che il registro — grave, medio, acuto — della voce. L'idea propria ne fu poi indotta dal confronto fra l'aulos e la lira, perchè in ciascuno di questi stromenti le medesime successioni modali suonavano ad altezza diversa: donde era facile inferire che l'indole del modo non muta se anche la gamma sia trasposta. E alla trasposizione fornì il modello la scala-tipo; cosicchè già alla fine del V° secolo si scriveva in una dorica uniforme sovraccarica di alterazioni e di modulazioni passeggere rispondenti agli intervalli dei sette modi. Aristosseno mosse di qui; ma arditamente estese il numero dei toni da sette a tredici, disponendoli su una gamma divisa per semitoni, e sciogliendo così per la prima volta la nozione della tonalità da quella del modo. Era un'anticipazione della scala temperata: se, in fatti, la dottrina fosse stata accolta, la melodia si sarebbe potuta fissare a ogni più varia altezza, eleggendo liberamente a tonica una qualunque nota della scala. Ma nella pratica non ne fu nulla; la libertà tonale che avrebbe fosse rinnovellata la musica greca rimase astratta costruzione d'un filosofo, chiusa alle composizioni degli artisti. Vaghi tuttavia di effetti nuovi, costoro li cercarono nell'alterazione arbitraria degli intervalli, nella testura irregolare e inconsueta della melodia, nelle improvvise mutazioni e nell'artificiale mescolanza delle gamme. Il sentimento, e l'idea quindi, del *modo* — misura e norma dell'antica arte — si smarrirono così a grado a grado, senza che un nuovo sistema tuttavia vi sottentrasse. Là dove sorgeva l'armoniosa architettura presto non furono più che rovine; e, a torno alle rovine, impalcature e puntelli, opera di una generazione irrequieta ma vana, scaduta dall'arte all'industria arida de' rifacimenti.

Duemila anni di poi G. S. Bach, costruendo il complesso ordine delle tonalità omogenee le une con le altre incatenate, offrente una libertà di modulazione per tutto uguale, attuava, inconsapevole, una delle divinazioni — l'artistica — dell'antico Tarentino. L'altra — l'estetica — fu ripresa da un italiano, di quel mezzogiorno ancora da cui tanta ricchezza di pensiero venne in ogni tempo alla patria nostra. Anche

egli, Giambattista Vico, non seppe del precursore lontano: ma la dottrina che pone il fatto estetico di qua dal pensiero logico e di là dal senso non è forse annunziata negli *Elementi*? L'opera musicale — dice Aristosseno — è un atto di sintesi intuitiva: una rivelata armonia interiore che trascende la sensazione e non può essere dedotta da alcun concetto. Componendola, lo spirito non astrae, non ripete, non imita: forma. « Le rapport réciproque des diverses parties » — cito il bel commento del Laloy — « ne peut pas se traduire par un raisonnement; il tient à des raisons plus profondes, que l'esprit divine et sent, mais ne peut pas formuler: aussi ne peut-il être prévu à l'avance, ni rigoureusement démontré. Une œuvre ne se démontre pas comme une science dont toutes les parties s'enchaînent par des déductions régulières ou des inductions légitimes. Le principe de finalité ne se prête pas à ces décompositions et à ces reconstitutions; étant donnée une œuvre, c'est-à-dire un système de sons ordonnés entre eux, on peut toujours concevoir un nombre indéterminé de systèmes différents, dont aucun n'est absurde *a priori*. Et l'harmonie intérieure qui fait la force, et la vitalité de l'œuvre considérée peut être éclaircie, commentée, développée, mais on n'en peut inférer des lois qui serviront à former d'autres œuvres semblables; ou du moins la valeur de ces lois variera avec chaque application particulière. En d'autres termes, il est impossible à l'esthétique ainsi conçue de passer du particulier au général ». Allargate il principio a tutte le arti; e la teorica della mimesi, falsarda Alcina cui si piegarono gli intelletti nel medioevo e nel rinascimento, apparirà quale,

Levatone le fraudi e gli artifici,

apparve, dopo l'incanto, la Seduttrice a Ruggiero.

Per questo l'insegnamento di Aristosseno è in molta parte vivo e vero ancor oggi. R. G.

J. CHANTAVOINE, Goethe musicien. À propos d'une publication récente. — Paris F. Alcan (Extrait de la *Revue germanique*, Juillet-Aout, 1905).

Di Goethe musicista aveva già trattato Mr A. Jullien, trascurando però, quasi completamente, le lettere scambiate dal 1799 al 1832 tra il poeta e il maestro di musica Federico Zelter (Riemer, 1833-34). Ora che il Prof. Ludwig Geiger ha pubblicata una nuova raccolta di queste lettere, Mr Jean Chantavoine ha ripreso l'argomento sotto il punto di vista delle relazioni amichevoli che legarono per tanti anni lo Zelter al Goethe, e che diedero occasione a quest'ultimo di spiegare il concetto che si era formato dell'arte dei suoni.

Dallo studio interessantissimo di Mr Chantavoine risulta che Goethe

capiva la musica per mezzo dell'intelletto (« le plus souvent la « musique donne à Goethe un plaisir *mental* où la sensation a « moins de part que l'entendement et la raison »), e che nulla comprendendo della teoria su cui essa deve pur basarsi, egli cercava di sciogliere certe questioni che le si riferiscono e che lo appassionavano, con l'aiuto di considerazioni metafisiche, talvolta in modo veramente geniale. Così, per esempio, il 31 marzo 1831, scrive: « ..... j'ai toujours pris passionément le parti de la *tierce mineure* « et me suis fâché de ce que vous autres, musicastres théoriciens, « ne vouliez pas admettre qu'elle fût un *donum naturae*. Vrai- « ment une corde de boyau ou de métal n'est pas si haut placée, « que la nature lui doive confier exclusivement toutes ses har- « monies. L'homme est là, qui vaut davantage, et la Nature a « donnée la tierce mineure à l'homme pour pouvoir exprimer « avec la plus intime convenance, l'indicible, le vague à l'âme », etc. E riassume in poche linee tutte le future teorie della riforma wagneriana quando dice: « La plus pure et la plus haute peinture « en musique ..... consiste à mettre l'auditeur dans les disposition « indiquées par le poème », senza vedere però che la difficoltà sta tutta nel trovarne il modo a seconda dei tempi e dei paesi.

Circa la classificazione che Goethe fa della musica, dividendola in *organica* o soggettiva, *meccanica* o mista, e *matematica* od oggettiva, non posso che invitare alla lettura delle belle pagine che vi dedica Mr Chantavoine.

Sebbene la figura gigantesca del Goethe lasci quasi nell'ombra la personalità dell'amico suo corrispondente, tuttavia le lettere di questi contengono riflessioni che dimostrano la coltura e la finezza del musicista: basterà citare in proposito la lettera 481, in cui è analizzata l'influenza di Couperin su Bach, e che ha valso allo Zelter le felicitazioni di Goethe pei suoi doni pedagogici! O. C.

G. HOUDARD, La cantilène romaine. Étude historique. — Paris, 1905. Fischbacher. Turin, Bocca.

L'ammettere che i neumi dei secoli VII-X non fossero che una traccia per ricordare al cantante una melodia conosciuta, piuttosto che un sistema preciso di notazione musicale, conduce ad accettare oggi, di fronte alla perdita della forma tradizionale della melodia segnata dai neumi, qualunque interpretazione del canto gregoriano, pur confessando, insieme ai fautori più convinti della restaurazione di esso che anche « il contenuto delle prossime edizioni vaticane « non si potrà affermare come risultato dei più recenti studi — « tutt'ora avviluppati dal velo dell'indeciso e dall'incertezza della critica discorde » (G. Tebaldini nel *Tirso* del 13 agosto u. s.).

Invece, contro la scuola benedettina (canto-fermo a note eguali dei secoli XII-XIII, aggraziato con un modo di esecuzione *sui generis*), contro la scuola mensuralista (tentativo, probabile, di misura quasi metrica del canto latino nel X e XI secolo), s'impone la teoria di G. Houdard, la quale spiega logicamente l'aggruppamento dei segni neumatici, poichè lo scopre destinato a rappresentare il piede ritmico, l'unità ritmica, scelta a fissare il ritmo nel vero canto gregoriano. Altrimenti si è imposto il ritmo nell'arte moderna: e ciò spiega l'errore in cui cade chi cerca di adattare alla cantilena antica il ritmo quale noi l'intendiamo; questo ritmo ha diverso significato — ricordo anzi che il primo che ne comprese pienamente l'intima essenza fu Cartesio, il quale vi accennò, con brevi ma chiarissime parole, nel suo trattato in latino sulla musica.

Mr. Houdard ha sostenuto il principio da lui posato in diverse pubblicazioni, tra le quali spiccano principalmente per la dottrina e per la sincerità dell'autore: *L'art dit Grégorien* (1897), *Le Rythme du Chant dit Grégorien* (1898), *Appendice* a questo libro (1899), *Deux Mémoires sur la Notation neumatique* (1901), e *La Question grégorienne en 1904* (1904). Ora egli ritocca l'argomento trattando sulla *Cantilène romaine*; noi conosciamo ormai i suoi intendimenti, sicchè il mio còmpito diviene assai ristretto: basterà che riproduca dal libro gli appunti opportuni a dimostrare il metodo seguìto dall'Houdard nelle sue indagini su un'arte ormai trapassata, indagini dirette a stabilire la più attendibile restaurazione di essa.

L'arte musicale è una nella sua essenza; suscettibile di rivelarsi sotto mille forme diverse, non cessa un istante di essere sempre essa stessa: l'arte musicale. La figliazione delle forme musicali è certa, ineluttabile anzi. Il canto detto gregoriano è necessariamente uno degli stati momentanei d'una evoluzione incessante dell'arte. Appena una forma si è acquistato il favore del pubblico, una nuova forma ne deriva ed assorbisce quella che le diede origine. Da 25 secoli l'arte musicale è in progressione costante: trovare per deduzione uno degli anelli della catena ininterrotta che lega il passato più lontano al presente più immediato, e stabilire che l'esistenza di esso fu storicamente possibile in tale epoca precisa, ecco la questione del canto gregoriano.

Il ritorno alla tradizione è un'idea certamente lodevolissima; vi hanno però tante tradizioni quanti sono i secoli, i paesi, i centri religiosi, senza contare le abbazie rivali. E prima di tutto si è mai curato di mettersi d'accordo su ciò che deve dirsi canto gregoriano? La torre di Babele gregoriana, sotto la cui ombra tutte le lingue tecniche si confondono e non si lasciano capire, non permette dubbio in argomento.

Cerchiamo di precisare:

1° Il *canto gregoriano storico* è una delle forme musicali in uso nella Chiesa romana dal secolo VIII al IX-X: non è il *canto fermo*.

2° Il *canto fermo*, la cui esistenza è ufficialmente provata nel secolo XI da Jean Cotton, non è romano nella sua origine e non abbraccia minimamente tutto ciò che non è *inno metrico*.

L'origine del canto fermo è franca, e questo modo disastroso di esecuzione, che i nostri antenati hanno impiegato per cantare le melodie dette gregoriane, ebbe principio nelle Gallie appena avvenuta l'importazione in questo paese d'un canto fiorito troppo difficile pei cantanti e troppo contrario al sentimento estetico delle razze occidentali.

3° La tradizione di questo canto-fermo empirico e disastroso non si è mai perduta, atteso che fu sempre canto-fermo informe che risuonò dovunque dal XII° secolo nella cattolicità. Ora il sistema benedettino altro non è che un canto-fermo meno barbaro, troppo etereo anzi, perchè non ha nemmeno la maschia bellezza del canto-fermo corale dei *canti comuni*.

Nel repertorio musicale della chiesa romana figurano i Salmi, gli Inni, i Canti detti *comuni (Kirie, Gloria, Credo, Sanctus* ed *Agnus)*, i Canti detti *proprî (Introito, Graduale, Alleluia, Offertorio* e *Comunione)*, le Prose e le Sequenze; soltanto nei Canti proprî troviamo il canto fiorito, detto più tardi *vero gregoriano*, esuberante più o meno a seconda della dignità della festa e del genere dell'opera, canto essenzialmente tradizionale, rimontante alle origini stesse del cristianesimo e venuto in linea retta, come genere di musica, dalle sinagoghe. In ultima analisi è canto orientale riveduto, corretto, rifuso, centonizzato, sfrondato, riformato, adattato secondo i nuovi bisogni del culto cristiano e, nel corso dei secoli, secondo le esigenze dei nuovi ufficî. E qui l'autore appoggia la tesi dimostrando che la melodia cristianizzata del canto primitivo è ebraico-siriaca, che la melodia latina primitiva in uso è di riadattamento greco-latino, e che la melodia gregoriana, risultato di numerose rifusioni, è essenzialmente latina sotto questa riserva: dietro ogni melodia gregoriana si scoprono due personalità — quella d'un riformatore che la spoglia di ciò che può esservi in essa di originale, e quella d'un esecutore che si sforza di infonderle l'animazione che più non possiede. Come documenti musicali giustificativi studia un canto fiorito ebreo (*Canto della Genesi*, la sera del sabato a Munich), due canti cofti, ed altri frammenti di canto fiorito di diverse origini. La storia della notazione neumatica, che l'autore riassume con rapido sguardo, viene poi a confermare l'asserto.

Circa lo stato della questione nei secoli X e XI l'autore osserva come i teorici fossero esitanti, riservati, proclivi quasi a ricorrere a scappatoie, su quanto riguarda il ritmo, principio vitale di qualunque melodia. Guido d'Arezzo e Odon de Cluny hanno contezza di alcuni precetti dell'antichità, ma praticamente non conoscono che una sola ritmica, quella ritmica naturale in chi pratica per istinto la musica. I rari frammenti sparsi nei loro trattati sembrano un'eco di ciò che si faceva piuttostochè un insegnamento ragionato di ciò che si fa nel momento in cui essi tengono la penna in mano.

Circa lo stato della questione nel XX secolo l'autore prende in esame le interpretazioni delle due scuole rivali nell'intendimento di restaurare la tradizione del VII secolo per dimostrare come entrambe abbiano messo per base del loro sistema un principio errato.

Finalmente nell'ultima parte del libro Mr. Houdard studia l'argomento per suo conto: parlando delle dottrine sulla metrica formulate dagli autori del medio-evo, le chiarisce, le vaglia e ne trae conclusioni per stabilire la dottrina a cui è legato il suo nome. Tre paragrafi successivi trattano sulla sillaba-neuma, sul neuma-piede e sui membri di frase, ed allo scopo sono utilizzati precisamente quei frammenti di Guido d'Arezzo che altri seppe far valere in senso contrario:

1° *Bisogna che la cantilena sia battuta come a piedi metrici;*

2° *Dico canti misurati perchè noi cantiamo spesso in modo che pare scandiamo i versi nei loro piedi;*

3° *La similitudine, in vero, tra versi e melodie non è piccola, poichè i neumi rappresentano i piedi in quanto che uno procede come un dattilo, un altro come uno spondeo, un terzo come un giambo.*

L'intonazione polemica del nuovo libro pubblicato da Mr. Houdard sopra un argomento di tanta importanza per la chiesa cattolica, se gli toglie efficacia presso il volgo profano, diveniva necessaria per l'autore, che finora ebbe a provare, contro la sua restaurazione delle tradizioni del canto gregoriano, talvolta un sistema di critica fondato su idee preconcette e più spesso la congiura del silenzio. O. C.

G. RADICIOTTI, Teatro, musica e musicisti in Recanati. — Recanati, 1905. Tipografia Simboli.

È questa la più recente pubblicazione dell'instancabile istoriografo musicale delle Marche, la terra classica che tanti sommi musicisti produsse. E di questa monografia non si potrebbe fare migliore elogio che ripetendo quanto il maestro Tebaldini, critico giusto ma non

indulgente, scrisse nella sua memoria su Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi, inserita nell'ultimo fascicolo di questa medesima Rivista. E il Tebaldini, chiamando il Radiciotti *insigne studioso* e *critico sereno*, afferma avere questi *con l'amore e il naturale attaccamento alla storica regione* e *con la competenza venutagli per gli studî assiduamente compiuti*, acquistato *fama indiscutibile per quanto riflette il passato artistico delle Marche*. E ben meritò il Radiciotti gli elogî compartitigli dal vigoroso direttore della cappella lauretana, chè le monografie, a differenza dei lavori d'indole generale, i quali non sono che rifaciture di libri già esistenti, richieggono, con la necessaria erudizione, lunghe cure di ricerche e di esame critico di documenti nascosti.

Dell'utilità delle cronistorie teatrali e delle raccolte biografiche non è più il caso di parlare. La nostra storia musicale è ancora incompleta nei dettagli particolari: a mano a mano che artisti ingiustamente obliati sono rivendicati alla storia e le loro vicende artistiche narrate, una nuova luce di gloria fa rinvigorire lo splendore di quell'aureola che cinge il nostro passato, allorchè il primato nelle arti era, senza rivalità, riserbato all'Italia.

Così anche la storia musicale di una città secondaria, come Recanati — che pure diede alle lettere un Leopardi! — è una contribuzione valida al generale edificio; il quale non è di un solo masso, ma è costituito da tante piccole pietre, ed ognuna di esse necessita alla sua esistenza.

Il lavoro del Radiciotti si divide in cinque parti. Nella prima e nella seconda narrasi la storia delle prime rappresentazioni drammatiche in Recanati (1439), i primi intermezzi musicali (1633), l'apertura del primo teatro stabile (1719) con la *Partenope* dello Stampiglia, posta in musica forse dal Caldara; non omettendosi nemmeno la serie cospicua di scrittori drammatici recanatesi, dal Massucci al conte Monaldo Leopardi. Si trascorre quindi dall'apertura del nuovo teatro, l'attuale (1840), inaugurato con la *Beatrice di Tenda*, sino al grandioso concerto diretto dal Mascagni, in occasione delle feste leopardiane.

Nella terza parte l'A. passa in rassegna l'arte musicale in Recanati, citando i nomi di chiari maestri e cantanti colà nati e che colà fiorirono — il Cataldi, il Vanni, il Moretti, il Gasparucci, i Bellinzani, il famoso sopranista Caporalini — ed accenna all'istituzione di una scuola pubblica di musica (1837) tuttora fiorente.

Nella quarta parte si fa la storia della cappella del Duomo dal 1500 ai nostri giorni.

L'ultima, infine, contiene le biografie critiche della maggior gloria

musicale di Recanati, il maestro Giuseppe Persiani (1799-1869), autore di quattordici opere, e della consorte di lui, la celebre Fanny Tacchinardi. Il Persiani, pure essendo oggi classificato — accanto a Rossini, Bellini e Donizetti — come astro di second'ordine, ebbe a suoi tempi la sua parte di celebrità e godè di grandi trionfi (l'*Ines de Castro* fu data in venti anni su quaranta teatri!). Meritava quindi che la storia si occupasse di lui, e, senza apologie o detrazioni, gli assegnasse il posto che gli compete fra le nostre glorie artistiche.

A. C.

Strumentazione.

B. METTEULEITER, Das harmonium Spiel. — Kempten und München. Verlag der Jos. Kösel'schen Buchhandlung.

Pubblicazioni come questa ci fanno fede dell'importanza che l'Armonio oggidì va assumendo quale strumento liturgico e di studio.

L'Armonio, osserva l'A., è ancora l'istrumento più riconoscente, perchè esso premia generosamente le fatiche dell'imparare anche a tarda età.

Nei primi due volumi di questa importante pubblicazione l'A. ha riunito tutto quanto si riferisce alla tecnica ed alla pratica dello studio dell'istrumento, avendo però di mira che ogni spiegazione teorica venga seguita da opportuna ed esauriente applicazione pratica.

Sotto questo punto di vista il Metodo del Mettenleiter rappresenta un'ardita e felice innovazione che gli assicura un'indiscutibile superiorità sugli altri Metodi consimili.

« Per riuscire in ciò, scrive l'illustre A. nella 2ª prefazione, ho scritto fra gli esempî musicali qualche breve ed opportuna spiegazione... Se io non riunii tutte queste osservazioni in un sol libro teoretico, ma le scrissi or qua, or là con frasi brevi, facili, ma concludenti, fu per diversi motivi: Prima di tutto io volli che queste mie spiegazioni fossero veramente lette, e non soltanto lette, ma studiate e commentate attentamente, e questo non sarebbe stato possibile, se fossero state scritte di sèguito, perchè il lettore, che non è sempre un'amico della « Grigia Teoria », le avrebbe certamente sorvolate ».

Il terzo ed ultimo volume invece comprende solo una raccolta di pezzi per Armonico, ma una raccolta specialissima, pratica e nuova e nella quale l'A. molto opportunamente ha incluso belle ed accurate riduzioni di brani tolti da Messe e Oratorî di Haydn, Händel, ed altri autori classici, le cui opere, pur pregievolissime dal lato musicale, pure non si prestano più alle esigenze del servizio liturgico, e molto raramente possono venire eseguiti in Corcerti ed Ac-

cademie. È dunque bene che la parte migliore di questa buona musica non cada nell'oblio totale al quale sarebbe oggidì condannata, ma opportunamente preparata e ridotta, contribuisca — per mezzo di uno strumento modesto e popolare, quale l'Armonico — al diffondersi e mantenersi del buon gusto e della cultura musicale.

S.

Musica sacra.

A. GAMBETTA, L'arte in Chiesa. — Casale, Tip. Giovanni Pane.

Sono poche pagine scritte per benino e da chi evidentemente si trova quotidianamente alle prese colla pratica dell'arte e l'ignoranza umana. S.

M. CAPRA, Atti del VII Congresso di Musica Sacra. — Torino, Marcello Capra, editore pontificio di Musica Sacra.

Sono redatti dal Segretario del Congresso, Marcello Capra, che del Congresso è pure stato l'ideatore ed il *Deus ex machina*... e che nel dottor Carlo Maria Baratta e Teol. Antonio Berrone trovò i due potentissimi coadiutori che gli permisero di condurre a lieto porto la non facile impresa.

Il Presidente del Congresso è stato il dottor Angelo Nasoni, il benemerito direttore della Musica sacra.

Ad onore di Marcello Capra, bisogna dire che questi Atti sono redatti con lodevole imparzialità e serenità d'animo; ed i benefici frutti di questo Congresso — quali *l'unificazione dell'organo*, proposta da una Commissione di tecnici, e l'istituzione dell'*Associazione generale italiana di santa Cecilia* — risaltano ora più chiari ed evidenti.

Oltre tutti i verbali delle sedute, adunanze, discorsi degli oratori, troviamo ancora in questi Atti le *Relazioni* tecniche dei relatori incaricati di trattare i quesiti delle diverse sezioni: *Scholae cantorum*, *Organi*, *Propaganda* ed *Organizzazione*.

Queste *Relazioni* costituiscono la parte più importante degli Atti, e veramente valgono a dimostrare come anche nella nostra Italia si sia in questi ultimi tempi molto progredito negli studî di bibliografia musicale ed organaria. S.

D. F. OLMEDA, Pio X y el Canto Romano. — Burgos, Tip. de « Il Monte Carmelo ».

Il *motu proprio* del Papa, amico dell'arte e della musica, ha avuto il suo effetto anche in Ispagna, e ne fa fede il presente opuscolo dell'Olmeda, scritto in forma popolare, e che per noi Italiani — certo più evoluti in materia, degli Spagnoli — può sembrare ingenuo di

forma e di sostanza; ma che in realtà è un bel libro, scritto da persona competente e che è bene al corrente di tutte le principali questioni che interessano oggidì il mondo degli studiosi di cose gregoriane. S.

Wagneriana.

G. BASSI, « Siegfried » di R. Wagner. Versione di A. Zanardini. Guida tematica illustrativa. — Milano, Ricordi. — L. 1.

Ottima idea è stata questa del dottor Bassi: auguriamo ch'egli presto faccia seguire la pubblicazione della guida per le altre parti della trilogia. Per dare un'idea al lettore dello scopo e dell'utilità di queste guide tematiche, crediamo non vi sia miglior cosa che riprodurre senz'altro la *nota esplicativa*, che il dottor Bassi fa precedere al testo; eccola:

« A facilitare maggiormente la comprensione della parte, forse la più importante del sistema estetico che informa il dramma musicale di R. Wagner, e che verte nell'uso e richiamo del *leit-motiv*, specie di idea madre conduttrice, generatrice dell'azione drammatica, che col suo continuo intervento, sviluppo e necessaria attività evolutiva può considerarsi elemento indispensabile alla vita del dramma musicale stesso, abbiamo deciso di adottare anche noi, ma in modo meno sommario, il sistema già invalso da tempo presso i migliori pubblici tedeschi ed inglesi ».

È il sistema del dottor Julius Burghold e di Franklin P. Patterson, e che consiste nel fissare i richiami tematici di fronte al testo poetico, con la cura speciale che per tutti quanti i *leit-motive* — che musicalmente notati, troveranno poi posto nella fine del presente libretto — sia precisato, a mezzo di asterischi, il loro punto di prima apparizione nel verso; sia indicato il loro ripetersi; come pure a mezzo delle stesse linee verticali, non sieno perdute di vista le loro frasi; intendiamo dire il loro incontrarsi, il loro accoppiarsi, il loro rincorrersi, il loro altenarsi con altri, il loro termine infine.

Siamo convinti della bontà e del risultato pratico del metodo. Con questo, più sollecito avverrà l'*orientamento*; più facile, più sicura, più integra, meno equivoca la *ricostruzione* del tutto; più profonda sarà, perchè risultato di maggior intuito e penetrazione, l'impressione generale; più attendibile quindi, l'apprezzamento complessivo sull'opera d'arte ». B.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

La Cronaca Musicale (Pesaro).

« Col cader dell'anno scolastico, *La Cronaca* risorge consacrando le sue cure agli studi di storia e di critica..... Aliena da formole lusingatrici, *La Cronaca* nulla per ora promette. Essa si limita a notare il vantaggio che agli studiosi potrebbe recare una piccola pubblicazione maneggevole, pratica, schiettamente moderna, estranea a scopi editoriali, unicamente intesa alla trattazione delle controversie e dei problemi musicali proprii all'ora che passa ».

Agosto. — VILLANIS, *L'ora che passa e il verismo sulla scena lirica. — La vita artistica nel Liceo Rossini.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 114. — VATIELLI, *L'autografo della « Lyra Barberina » di G. B. Doni.* — ALALEONA, *Su Emilio de' Cavalieri.* — FERRERIO, *Le origini del melodramma.*

N. 115. — INVANO, *« La Camerata de' Bardi ».* — BETTINI, *Il romanzo di F. Liszt.* — FERRERIO, *Le origini del melodramma.*

Musica e Musicisti (Milano).

N. 7. — *La commemorazione del primo centenario della morte di L. Boccherini. — Giuochi, musiche e balli del buon tempo antico. — La musica al tribunale d'Igéa. — La « Società di Concerti » a Napoli.*

N. 8. — *La musica al tribunale d'Igéa. — L'inaugurazione di un organo corale provvisorio nel Duomo di Milano.*

N. 9. — *La musica al tribunale d'Igéa. — Il teatro massimo « Vittorio Emanuele » in Palermo. — Il teatro « Dal Verme » in Milano.*

Musica sacra (Milano).

N. 7. — *La musica strumentale nelle sacre funzioni. — Il Congresso int. di canto gregoriano a Strasburgo.*

N. 8. — *Ora solenne! — Il Congresso di Strasburgo. — La musica sacra a Costantinopoli.*

N. 9. — *I primi passi. — Bis orat qui cantat. — Alla vigilia della riapertura dei seminari.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 1. — *Il 7° Congresso di musica sacra.* — *La Costituzione « Annus qui ecc. ».* — *Decreti della S. C. d. R.*

N. 2-3. — *I vescovi e la musica sacra.* — *Il Santo Padre e l'Associazione Ital. di S. Cecilia.* — *Teoria e pratica d'esecuzione.*

FRANCESI

Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre (Paris).

2ème année. N. 8. — *Le miracle de la femme que Notre-Dame garda d'estre arse.* Pièces et Documents.

La Revue Musicale (Paris).

N. 14. — Combarieu, *Cours du Collège de France. Introduction à l'histoire générale de la musique,* — *La musique et la magie.*

N. 15. — *De quelques défauts de la virtuosité.* — *Concours du Conservatoire.* — Combarieu, *Introduction à l'histoire générale de la musique.* — *Quelques lettres inédites.*

N. 16, 17. — Le Bray, *La chanson populaire en Bretagne.* — Rolland, *La musique en Italie du XIV au XVIII siècle* (sulla monumentale pubblicazione di L. Torchi). — Quittard, *L'air à voix seule des origines.*

N. 18. — Combarieu, *La musique et la magie.* — Polak, *Harmonisation des mélodies orientales.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 13. — De la Laurencie, *Un musicien lyonnais au XVIII siècle: J. M. Leclair.* — Vuillermoz, *Gabriel Fauré.* — De Stœcklein, *Les festivals musicaux allemands.*

N. 14. — De Ménil, *La musique en Italie au XVI siècle.* — Maubel, *Le silence de Schumann.* — Marcel, *La chanson populaire.*

N. 15. — Kling, *Franz Liszt à Genève.* — De Ménil, *La musique en Italie* (suite).

N. 16, 17. — D'Udine, *Question de formes.* — Kling, *Liszt à Genève* (suite). — De Ménil, *La musique en Italie* (suite). — Maubel, *Un livre sur Schumann.*

N. 18. — Mauclair, *La « Debussyte ».* — Kling, *Liszt à Genève* (suite). — De Ménil, *La musique en Italie* (suite). — Van den Borren, *Le sentiment de la nature en musique.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 30-31, 32-33, 34-35. — Georges Servières, *La Chapelle royale sous la Restauration.*

N. 30-31, 32-33. — Ernest Closson, *Un nouveau livre de M. F. A. Gevaert.* — Edward Speyer, *Mozart et son « Don Juan ».*

N. 34-35. — Charles Tardieu, *Souvenirs de théâtre.* — H. de Curzon, *Les Ténors, par Ténor.* — Auguste Sériyx, *La fête des vignerons.*

N. 36-37, 38-39. — H. DE CURZON, *Les Lieder et airs détachés de Beethoven.*

N. 38-39. — C. K., *Princesse Rayon de soleil,* au Théâtre royal de la Monnaie.

N. 40. — MICHEL BRENET, *Quel fut le maître de Palestrina?* — J. TORCHET, *Émile Zola, musicien.*

N. 41. — *« Armide » de Glück.* — MAUBEL, *Le public et la critique belges.* — *La musique dramatique en France pendant l'année 1904.*

N. 42. — H. DE CURZON, *Compositeurs et virtuoses belges en France pendant soixante-quinze ans.*

N. 42-43. — MAY DE RUDDER, *Chants primitifs des peuples du nord.*

N. 42. — *La réforme du Conservatoire de Paris.*

N. 43. — H. DE CURZON, *Une causerie de M. C. Saint-Saëns sur l'art du théâtre.* — *La musique de la garde républicaine et son répertoire.*

N. 44. — H. DE CURZON, *La reprise du « Freischütz » à l'Opéra de Paris.* — ERNEST CLOSSON, *La facture des instruments de musique en Belgique.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 27, 28, 29. — BOUTAREL, *Une belle oubliée du XVIII siècle: Corona Schrœter.* — *Berlioziana.*

N. 30, 31. — *Les concours du Conservatoire.*

N. 32. — POUGIN, *La distribution des prix au Conservatoire.*

N. 33 a 39. — BOUTAREL, *Schüller: les œuvres musicales qu'il a inspiré.*

Le Mercure Musical (Paris).

N. 4. — CANUDO, *La musique italienne contemporaine.* — MARNOLD, *Dialogues des morts: Liszt, Wagner.* — LALOY, *Le drame musical moderne. Gustave Charpentier.*

N. 5. — CARRAND, *Pour le Conservatoire.* — MARNOLD, *Les sons inférieurs et la théorie de H. Riemann.*

N. 6. — LALOY, *Le drame musical moderne. Claude Debruny.* — GAUTHIER VILLARS, *Le goût musical.*

N. 7. — JAQUES-DALCROZE, *Les étonnements de M. Quelconque.* — LALOY, *Un dernier mot sur Alfred Bruneau.* — MARNOLD, *Les sons inférieurs et la théorie de H. Riemann.*

N. 8. — MÉRALY, *Les idées de Nietzsche sur la musique.*

N. 9. — MARNOLD, *Dialogues des morts: Marsyas, Olympos.* — PEITAVI, *Les chansons populaires bulgares.*

Le Théâtre (Paris).

Juin II. — *« Armide » à l'Opéra.* — *Les représentations italiennes au théâtre Sarah-Bernhardt.*

Juillet I. — *Revue musicale* (sulla *« Cabrera »*).

Id. II. — *La saison de l'opérette au théâtre des Variétés.*

Août I. — *Le théâtre Antoine en 1904-1905.*

Id. II. — *Au Conservatoire.*

Septembre I. — *Aux arènes de Nîmes.* — *« Thamyris » au théâtre de Bordeaux.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Leipzig).

N. 26. — *Ueber die natürlichen Grundlagen der Klaviertechnik*, di Ed. Reuss. — Em. Krause, *Ottilie Metzger-Froitzheim*. — Corrispondenze. — Notiziario. — Recensioni, ecc.

N. 27. — G. Göhler, *1913* (100° natalizio di R. Wagner). — S. a. r.

N. 28-29. — B. Schrader, *Ueber Stil im allgemeinen*. — A. N. Harzen-Müller, *Ein falscher Schiller* (« *Nacht und Träume* »). — S. a. r.

N. 30-31. — F. Kromayer, *Die Faktoren des musikalischen Gedächtnisses*. — S. a. r.

N. 32-33. — E. Seguitz, *Aus dem Leben eines Dichtermusikers (Crist. Fried. Daniel Schubart)*. — S. a. r.

N. 34-35. — Max Morold, *Goethe und Richard Wagner*. — S. a. r.

N. 36, 37, 38. — *Ein. Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagner's*. — S. a. r.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 19, 20, 21, 22, 23, 24. — *Tonsatzlehre* v. M. Koch (sèguito).

N. 19. — *Das Tonkünstlerfest in Graz* v. Paul Ehlers (Resoconto critico). — *Novalis Hymnen an die Nacht und R. Wagners Tristan und Isolde* v. Hedwig Guggenheimer. — *Adolf Stern in seinen Beziehungen zur Musik* v. Dr. Adolph Kolmt (in occasione del 70° natalizio).

N. 20, 21. — *Der Kantor Bartholomäus Gesius. Ein Vorläufer Sebastian Bachs* v. Paul Blumenthal.

N. 21. — « *Faust* » *Musiken* v. Kurt Mey (Dresden). — *Schweizerisches Tonkünstlerfest in Solothurm* v. Heinr. Maurer (Basel) (Resoconto).

N. 22. — *Max Reyer und seine neue Kammermusikwerke* v. Karl Thiessen. — *Schuberts Messen* v. Dr. Egon v. Komorzynski (Wien). — *Dem Andenken Robert Eitners* v. F. Schweikert (Karlsruhe).

N. 23. — *Die Symphonische Tondichtung* v. Dr. Herm. Kesser (Zürich). — *Glasenapps Wagner Biographie in neuer Auflage* v. Prof. Wolfgang Golther. — *Heinrich Bulthaupt* v. J. Beyer (Bremen) (Cenno necrologico).

N. 24. — *Bayreuth und seine Stilbildungsschule* v. Erich Kloss (Berlin). — *Die Musikpflege in den alten Jesuitenmissionen Südamerikas* v. Oscar Canstatt (Wiesbaden). — *Rhythmus der Anerkennung* v. Dr. Karl Grunsky (Osservazioni dalla prima edizione tedesca delle opere letterarie di Berlioz).

Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 29-30, 31. — Dr. Karl Mennicke, *Mannheimer Musik*.

N. 29-30. — Dr. Arthur Neisser, *Bizets Schicksal in Frankeich*. — Dr. Aloys Obrist, *Peter Cornelius*.

N. 31. — Dr. Hermann Kesser, *Die Tonkunst in der Schweiz*.

N. 32-33. — Ludwig Riemann, *Ein neuer Klavierton*. — Dr. Wolfgang Thomas, *Das Rittersche Reformstreichquartett und seine Schattenseiten*.

N. 34. — Fr. Horace Clark-Steiniger, *Die Befreiung von der Mechanik des*

Klavierspiels. — Wilhelm Eylau, *Schwierige Hände und ihre Behandlung. Ein Beitrag zum Violinunterricht.*

N. 35-36. — Heinr. Platzbecker, *Reinhold Becker.*

N. 35, 36, 37. — Dr. A. Schering, *Gustav Mahler als Liederkomponist.*

N. 37. — Dr. Hermann Kesser, *Das Winzerfest in Vevey.* — Ernst Wilhelm, *Der Berater im Musikverlage.*

N. 38. — Caligula, *Zest- und Strestfragen im Musikleben. Diskrete Anschauungen eines Unbeteiligten. I. Kritikerbesuche.*

N. 38, 39. — Dr. Ludwig Landshoff, *Eine neue Chopin-Biographie.*

N. 39. — Ernst Stier, *Hans Sommer.*

Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft (Lipsia).

H. Riemann, *Zur Geschichte der deutschen Suite.* — W. Barclay Squire, *Purcellas Theorist.* — J. G. Prod'homme, *La musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Munich.* — L. Schiedermair, *« I sensali del teatro ».* — M. Seiffert, *J. S. Bach 1716 in Halle.* — F. Ludwig, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1640* (rec.).

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia).

N. 42-43. — *Parsifal in Amsterdam.* — *Die italienische Saison in Paris.* — *Die Saison in Coventgarden.* II. — Notizie. — Recensioni, ecc.

N. 44-45. — W. Niemann, *Neues aus Skandinavien* (Rassegna). — S. a. r.

N. 46. — *Die Saison in Coventgarden.* III. — S. a. r.

N. 47. — Recensioni. — S. a. r.

N. 48. — E. Willermoz, *Der alte Freund.* — S. a. r.

N. 49. — *Plainairmusik* (Gli spettacoli nel teatro d'Orange). — S. a. r.

N. 50. — *Komponistenleiden* (Una lettera di Berlioz a Liszt). — *Die Münchener Festspiele 1905.* — S. a. r.

N. 51. — *Denkmäler deutscher Tonkunst.* — *Die Münchener Festspiele 1905.* — S. a. r.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

Agosto. — A. Boutarel, *Beethoven. L'œuvre des sinfonies et l'interprétation de Félix Weingartner.* — T. H. Yorke Trotter, *Regarding Rhytm.* — H. Riemann, *Zwei falsch gelöste Kanons in Stainers « Dufay ».* — Hugo Leichtentritt, *Jakob Handl (Gallus) Opus musicum II.* — Notizie. — Esecuzioni di musica antica. — Conferenze. — Recensioni, ecc.

Settembre. — M. Schneider, *Die alte Choralpassion in der Gegenwart.* — Lucy E. Broadwood, *English Folk-Song.* — H. Abert, *Alte Studentenmusik in Halle a. S.* — F. Ludwig, *Noch einmal: Reson's Rondelet in Stainer's « Dufay ».* — S. a. r.

Zeitschrift für Instrumentenbau. — (Lipsia).

N. 28. — G. Bach, *Ueber die Einrichtung einer Melodie-Koppel für Pfeifen- und Zungenorgeln.* — Notizie. — Critiche.

N. 29. — Parte ufficiale. — Notizie. — S. a. r.

N. 32. — *Deutschlands Musikinstrumenten.* — *Aussenhandel im ersten Halbjahr 1905.* — S. a. r.

N. 33. — M. Allihn, *Die Wasserorgel.* — S. a. r.

N. 34. — *Automatische Schallklappe für Pianinos und Harmoniums.* — Johannsen, *Die Orgel der Jacobikirche in Stettin.* — S. a. r.

N. 35. — Parte ufficiale. — *Ein neuer Klavierton.* — S. a. r.

N. 36. — W. Zimmermann, *Zur Kenntnis des Amarantholzes.* — A. Neuhofer, *Die Orgel in der Zisterzienserstifts-Kirche zu Schierbach.* — S. a. r.

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Agosto. — *Luigi Boccherini.* — E. Prout, *Some Forgotten Operas V. Spontini's « La Vestale »* (Analisi). — E. A. Baughan: *The Opera « L'Oracolo » and « Madame Butterfly ».* — Recensioni. — Teatri e Concerti. — Musica.

Settembre. — J. S. Shedlock, *Edward Grieg.* — C. Ant. Harris, *Prout's Table of Root Progression.* — W. von Herbert, *The Music of the Balkan Gipsies.* — H. Sutherland Edwards, *Operatic Geography.* — S. a. r.

Musical Courier (New York).

N. 1317. — *Variations.* — *National Federation of Musical Clubs* (Denver). Corrispondenze. — Notizie. — Recensioni, ecc.

N. 1318. — *Pictures Sometimes get mixed: « Hans von Buelow, German Chancellor, Given Fortune and Made a Prince » (from the Boston Herald).* — Rassegna editoriale. — Variations. — Corrispondenze dai grandi centri d'Europa e d'America. — S. a. r.

N. 1319. — Rassegna editoriale. — *Variations.* — *Charlton's Stars for Next Season.* — S. a. r.

N. 1320. — F. L. Haslam, *Style in Singing.* — Rassegna editoriale. — *Variations.* — *New York State M. T. A. Meeting Held at Rochester N. Y.* — S. a. r.

N. 1321. — F. L. Haslam, *Style in Singing.* — *Missouri State M. T. A. Meeting Held at Carthage.* Mo. — S. a. r.

N. 1323. — Arth. M. Abell, *Leaves from Spohr's Autobiography.* — Opera Engagements. — S. a. r.

N. 1324. — Arth. M. Abell, *Leaves from Spohr's Autobiography.* — *The New Music School and Other Scholasticism.* — *Variations (Matilde Wesendonck).* — S. a. r.

N. 1325. — Arth. M. Abell, *Leaves from Spohr's Autobiography.* — J. Mount Bleyer, *Observations on the Analogy between Color and Music.* — Silas G. Pratt, *Wagner-Liszt Reminiscences.* — S. a. r.

N. 1326. — M. Etienne, *The Oberammorgan Passion Play.* — Arth. Abell, *The Pursuit of the Ideal.* — Silas G. Pratt, *Wagner-Liszt Reminiscences.* — *Wagner's « Walkyrie » in English.* — S. a. r.

N. 1327. — *Musical Education in the United States.* — *Wagner and Strauss,* Pl. Brounoff. — S. a. r.

N. 1328. — *National Federation of Musical Clubs.* — Pl. Brounoff, *Wagner and Strauss.* — *Variations.* — *Edw. Grieg.*

N. 1329. — Paris, *Wilhelm Backhaus. — How it is done in Italy: The Truth about the Grand Eva of the Young Italian School* (Cfr. *The Verismo School in Italy*, by L. Th). — S. a. r.

The Musical Times (Londra).

Agosto. — *St. Margaret's Church. — A Master Organ-Builder, Father Smith. — The Fathers of Great Musicians. — Mendelssohn's « Hebrides » Ouverture* (by Sir George Grove). — *Reviews.* — Recensioni. — Notizie. — Musica.

Settembre. — *A Visit to Christ's Hospital. — Roubiliac's Statues of Handel. — The Fathers of Great Musicians.* — S. a. r.

NOTIZIE

—

Opere nuove e Concerti.

*** Saverio Leroux ha composto due opere nuove: « *Teodora* » (testo di Vittoriano Sardou) e « *Chemineau* » (id. di Giov. Richepin).

*** La « *Fille de neige* », di Rimsky-Korssakow, sarà prossimamente rappresentata all'*Opéra-Comique* di Parigi.

*** Il « *Budda* », la nuova opera di Max Vogrich, sarà rappresentata nella prossima stagione all'*Opéra* di Parigi; e così la nuova opera di De Camondo, « *Le Clown* ».

*** La direzione dell'Opera Comica di Berlino farà rappresentare la nuova opera di Fr. Delius, « *Giulietta e Romeo al villaggio* ».

*** Il fascio di opere nuove:

« *Domine, quo vadis* », di F. Nowowieiski.
« *Dottor Antonio* ».
« *La giovinezza di Figaro* », di R. Leoncavallo.
« *Nilo* », di Isidoro de Lava.
« *Risurrezione* », di F. Alfano.
« *Miarka* », di Alex. Georges.
« *I pescatori di San Giovanni* », di Widor.
« *Afrodite* », di C. Erlanger.
« *La Glu* », di Gabr. Dupont.
« *Caterina* », di E. Tinel.
« *Chandelier* », di Messager.
« *Parigi di notte* », di Delius.

*** Un buon esempio: a Parigi il violinista Armand Parent prepara, in una serie di 32 concerti distribuiti in quattro anni, l'esecuzione completa della musica da camera vocale e strumentale di Beethoven.

*** Per cura del Comitato per le grandi esecuzioni musicali in Trieste avranno luogo al Politeama Rossetti due grandi Concerti Sinfonici sostenuti dalla Orchestrale Triestina (90 esecutori):

Venerdì, 1° Dicembre - I. Concerto, sotto la direzione del maestro GUSTAVO MAHLER, direttore dell'Opera di Vienna:

1. BEETHOVEN, Ouverture *Coriolano.*
2. MOZART, Sinfonia *Giove.*
3. MAHLER, V. Sinfonia (eseguita a Trieste per la prima volta).

Mercoledì, 6 Dicembre - II. Concerto, sotto la direzione del maestro MARIA VITTORIO VANZO:

1. SCHUMANN, Ouverture *Genoveffa.*
2. BACH, *Concerto* per tre pianoforti in *re min.*
   Pianoforte I. M.° VITTORIO MARIA VANZO.
   » II. M.° ADOLFO SKOLEK.
   » III. M.° EUSEBIO CURELICH.
3. BERLIOZ, Dalla Sinfonia *Romeo e Giulietta: a)* Festa in casa Capuleto; *b)* Scena d'amore; *c)* Scherzo della Regina: Mab.
4. BEETHOVEN, VII. Sinfonia.

⁂ Ad imitazione della parigina *Société des instruments anciens* si è formata a Monaco di Baviera una Società per l'esecuzione stilistica dell'antica musica tedesca da camera.

Concorsi.

⁂ **Venezia.** — *Concorso a premi per un Valser da Salon.*

1. — Il *Bollettino Musicale* bandisce un Concorso per un *Valser da Salon* per il prossimo Carnevale 1906.

2. — Il Valzer dovrà essere scritto per pianoforte solo, e per piccola orchestra.

3. — Il lavoro dovrà avere genialità, giusta misura e novità di forma.

4. — I premi consistono in **una Medaglia d'oro, una Medaglia d'argento, una Medaglia di bronzo, e due Menzioni onorevoli.** Le medaglie porteranno inciso il nome del vincitore.

5. — I lavori premiati restano di proprietà del *Bollettino Musicale*, il quale si impegna di farli pubblicare ed eseguire, secondo la graduatoria di premiazione.

6. — Ogni concorrente porrà *un motto ed un numero* nella composizione inviata al Concorso. Finito l'esame della giurìa, faremo noti i *motti* ed i *numeri* premiati, e solo allora gli autori denunzieranno il loro nome e domicilio.

7. — I lavori che non fossero presi in considerazione saranno rinviati ai loro autori dietro richiesta di questi.

8. — Compongono la giurìa: due professori del Liceo Musicale Benedetto Marcello, un Maestro di musica estraneo al Liceo, un Maestro di ballo, ed il Direttore del *Bollettino Musicale.* I loro nomi si faranno noti nella relazione sull'esito del Concorso.

9. — I concorrenti dovranno spedire, contemporaneamente alla composizione, cartolina-vaglia di lire *due*, per spese postali e per quelle di rinvio dei lavori non premiati.

10. — Chi non s'attiene alle presenti norme verrà escluso dal Concorso.

11. — Il Concorso verrà chiuso alla mezzanotte del giorno 30 novembre 1905.

Per eventuali schiarimenti dirigersi alla nostra Direzione in Venezia.

*** La Commissione direttiva della Società Musicale di Cracovia espone pubblicamente il concorso per un Maestro di canto al suo Conservatorio.

L'impiego sarà libero ad occuparlo dal 1° febbraio 1906.

Si esige l'obbligo di 12 lezioni in una settimana.

Più chiare informazioni a proposito si possono avere dalla Direzione della Società Musicale (Piazza Szczepanski N. 1).

Offerte dei concorrenti la Direzione riceve fino al 30 di novembre anno corrente.

P. S. Un Maestro di capacità può ancora contare su molte lezioni private.

Wagneriana.

*** L'anno venturo a Bayreuth, Felix Krauss sosterrà le parti di Gurnemanz e di re Marco; Franz Adam quelle di Klingsor e di Alberico; fu anche scritturato il direttore d'orchestra Karl Kittel.

*** Per coprire le forti spese della prima rappresentazione del « *Parsifal* », la Società Wagner di Amsterdam intende di eseguire quest'opera ogni anno.

Monumenti.

*** A Pressbaum, presso Vienna, si è inaugurato un monumento a Giovanni Brahms.

*** Si è progettato un monumento in bronzo da erigersi a Parigi alla memoria del compositore Beniamino Godard.

*** Si dice che un comitato, presieduto dal principe Barberini, stia raccogliendo i fondi per erigere un monumento a Palestrina nella sua città natale. Sarebbe ora!

*** A Vienna si è inaugurato il monumento di Strauss-Lanner.

Varie.

*** La casa editrice « Harmonie » di Berlino, pubblica un volume « *Harmonie und Melodie* », traduzione tedesca di una raccolta di scritti di Camillo Saint-Saëns, che data già da molto tempo e che raggiunse otto edizioni; il Dr. Wilhelm Kleefeld vi aggiunge una prefazione.

*** Il sig. Hans Pfitzner ha ritrovato, nella Biblioteca Reale di Berlino, la partitura dell'opera *Undine*, di E. T. A. Hoffmann, che si era fin qui creduta scomparsa nell'incendio di quel teatro.

*** Guglielmo Backhaus, pianista ed insegnante nel Collegio Reale di musica a Manchester, fu il vincitore del *Premio Rubinstein* pel pianoforte, aggiudicato quest'anno a Parigi. Il Backhaus è allievo del Conservatorio di Lipsia.

*** Il *Grand Prix de Rome* fu vinto quest'anno da Vittorio Gallios, allievo di Saverio Leroux.

*** Il giornale inglese *The Gentlewoman* ha aperto un concorso per la miglior composizione orchestrale scritta da una donna; premio: 600 marchi.

*** Riccardo Strauss ha introdotto nella partitura della sua opera « *Salomé* » un nuovo istrumento chiamato *Heckelphon*, dal nome dell' inventore Guglielmo Heckel. Esso appartiene alla famiglia dell'*oboe, corno inglese* e *fagotto*.

*** Una via di Pamplona è stata intitolata al nome di Sarasate.

*** Secondo una statistica francese, il numero dei teatri negli Stati d'Europa è il seguente: Francia 394, Italia 389, Germania 264, Inghilterra 205, Spagna 190, Austria 188, Russia 99, Belgio 59, Svezia e Norvegia 46, Olanda 42, Svizzera 35, Portogallo 16, Danimarca 13, Turchia 9, Grecia 8, Rumenia 7, Serbia 6.

*** Il prof. Carlo Reinecke prenderà parte, nel corso di quest'inverno, a un concerto del Gewandhaus. Probabilmente egli suonerà, col suo allievo Fritz von Bose, il *Concerto in Mi bemolle* di Mozart per due pianoforti.

Necrologie.

*** È morto nel monastero di Beuron (Würtemberg), in età di 53 anni, il Padre Ambrogio Kienle, un buon conoscitore del corale gregoriano e della musica medievale.

*** Il critico musicale del *Figarò*, Charles Joly, al quale si devono benemerenze speciali in riguardo all'arte wagneriana in Francia, è morto a Parigi.

*** A Venezia morì il professore di violino e compositore Eusebio Dworzach, allievo di David e di Alard. Si ricordano di lui pregevoli studi sul Violino.

*** A Brema è morto, in età di 55 anni, il professore Enrico Bulthaupt, autore di drammi e studi di dramaturgia.

*** Enrico Curti, compositore di opere, è morto al Cairo.

*** A Varese è morto il tenore Tamagno.

*** Walter Cecil Macfarren, pianista e compositore, è morto a Londra. Fino a due anni or sono egli fu Direttore della Reale Accademia di Musica di Londra.

*** A Zurigo è morto, in età di 39 anni, il negoziante di musica Arnoldo Hug, comproprietario della Ditta Hug e Co.

*** È morta a Parigi la cantante belga Eva Dufrane, che appartenne circa vent'anni fa all'*Opéra* di Parigi.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Dogliani G., *Compendio della lettura misurata o divisione*: lezioni teorico-pratiche, ad uso delle scuole di musica vocale ed istrumentale. In-8. — Torino, Tip. Salesiana.

Gandolfi R., *Appunti intorno agli strumenti ad arco*, compilati ad uso delle scuole del R. Istituto musicale di Firenze. Nuova edizione. In-8. — Firenze, Tip. Galletti e Cocci. — L. 1.

Leo G., *Leonardo Leo, musicista del sec. XVIII e le sue opere musicali.* In-4, fig. — Napoli, Tip. Melfi e Joele. — L. 5.

Malfatti G., *Luigi Boccherini nell' arte, nella vita, nelle opere. 1805-1905.* In-8. — Lucca, Tip. Amedei. — L. 1.

Radiciotti G., *Teatro, musica e musicisti in Recanati.* Vol. I. In-8. — Recanati, Tip. R. Simboli.

Vilianis L. A. e **Cravero G.**, *Piccola guida per il frequentatore di concerti orchestrali.* In-16. — Torino, Streglio. — L. 1.

FRANCESI

Canudo R., *Le livre de la genèse. La IXe Symphonie de Beethoven.* In-12. — Paris. Édition de « La Plume ».

Houdard G., *La cantilène romaine.* Étude historique. In-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 5.

Schneider L. et **Mareschal M.**, *Schumann. Sa vie et ses œuvres. D'après sa correspondance et les documents les plus récents.* In-18. — Paris, Fasquelle. — Fr. 8,50.

TEDESCHI

Baltz J., *Beethoven u. Schiller.* In-8. — Arnsberg, Stein.

Berlioz H., *Instrumentationslehre. Ergänzt u. revidiert v. R. Strauss.* In-4. — Leipzig, Peters.

Challier E., *Das Urheberrecht an Werken der Tonkunst.* In-8. — Giessen, E. Challier.

Chop M., *Richard Wagners « Fliegende Holländer » f. « Universal Bibliothek ».*

Cohen C., *Orgelbuch zum Gesang- u. Gebetbuch f. die Erdiözese Köln.* In-8. — Köln, J. P. Bachem.

Franz O., *Transpositionslehre f. alle Instrumente.* 2. Aufl. — In-8. — Leipzig, C. Merseburger.

Galde P., *Kurzgefasste Harmonielehre.* In-8. — Breslau. M. Woywod.

Georgi E., *Der Führer des Pianisten. Literatur f. der Klavierunterricht, progressiv zusammengestellt.* 2. Aufl. In-8. — Leipzig, P. Pabst.

Heinze L., *Teoretisch-praktische Musik-u. Harmonielehre nach pädagogischen Grundsätzen.* In-8. — Breslau, H. Handel.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches. 19. Jahrg. Hrsg. V. Dr. F. X. Haberl. In-8. — Regensburg, Pustet.

Klob K. M., *Die Komische Oper nach Lortzing.* In-8. — Berlin, Harmonie.

Kohnt A., *Der Meister v. Bayreuth. Neues u. Intimes aus dem Leben und Schaffen R. Wagners.* In-8. — Berlin, R. Schröder.

Kretzschmar H., *Führer durch der Konzertsaal.* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Lamperti F. B., *Die Technik des Belcanto.* In-8. — Berlin, A. Stahl.

Mathias F. X., *Die Musik in Elsass.* In-8. — Strassburg, F. X. Le Roux.

Norris C. B., *Aus Bayreuth.* Intime Briefe. In-8. — Berlin, F. Schneider und Co.

Polak R. J., *Die Harmonisierung indischer, türkischer u. japanischer Melodien.* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Schering A., *Geschichte des Instrumental Konzerts bis auf die Gegenwart.* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Schmidtz-Hoffmann C., *R. Wagner und das Christentum.* In-8. — Ascona, C. v. Schmidtz.

Steinhausen F. A., *Ueber die physiologischen Fehler u. die Umgestaltung der Klaviertechnik.* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Süss W., *Allgemeine Musiklehre u. Chorschule. Ein « ABC-Buch.* In-8. — Darmstadt, C. M. Kühn.

Tonkunstler und Verleger-Almanach der Musikliterarischen Blätter 1905. — Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur. In-8.

Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. — Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur. In-8.

Verzeichniss der im J. 1904 erschienenen Musikalien, auch Musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise. In-8. — Leipzig, F. Hofmeister.

Wagner P., *Ueber traditionellen Choral u. traditionellen Choralvortrag.* In-8. — Strassburg, Le Roux.

Widmann P. B., *P. Alberich Zwyssig als Komponist.* — Bregenz, Baestler u. Drexcler.

Wolf J., *Geschichte der Mensural-Notation 1250-1460.* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Wüllner F., *Chorübungen der Münchener Musikschule.* 3 Stufe. Partitur. 5. Aufl. — In-8. — München, Th. Ackermann.

INGLESI

Flood W. H., *The Story of the Harp.* In-8. — London, W. Scott.

George H. Saint, *The place of Science in Music.* In-8. — London, W. Reeves.

Gilman L., *Phases on Modern Music.* In-8. — London, Lane.

Heywood J., *Music in Churches and the Part of the Laiety therein, Past-Present-Future.* In-8. — London, Simpkin.

Jadassohn S., *A practical course in ear training, or a guide for acquiring relative and absolute pitch.* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Mills E., *The Study of Music as a Means of Education.* In-12. — London, Simpkin.

Newman E., *Musical Studies.* In-8. — London, Lane.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Hermann Robert. Op. 12. *Suite* (C-*moll*) für Pianoforte. — Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Lo *Scherzino* è debole in confronto alle altre parti, nelle quali il compositore è scorrevole e melodico, come nella *Canzonetta* e nell'*Intermezzo*, e dimostra senso di affetto come nel *Preludio* e nel *Finale*.

Riemann Hugo. Op. 68. — 15 *Leichte Special-Etüden* für das geteilte Passagenspiel auf das Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Allo studio dei passaggi o disegni d'accompagnamento distribuiti fra le due mani non dànno sufficiente preparazione le raccolte di esercizi, comunemente in uso, di antichi maestri; quando si pensi alla frequente applicazione ch'esso ha nella musica moderna, si riconoscerà l'importanza didattica dell'opera del Riemann; la quale noi lodiamo non dal lato tecnico solo, ma anche per l'eleganza e pel diletto che arrecherà all'allievo.

Ruta Riccardo. Op. 31. — Studî stilistici per Arpa ad uso del 3° corso (Edizione Blanchi — Torino).

Schäfer Dirk. — *Variationen auf eine Sequens.* — Leipzig, C. F. Kahnt Nachfofger.

Pezzo brillante, quantunque verso la fine ceda in confronto alle prime pagine; l'autore sembra rinunciare a varianti nel ritmo e nella melodia, ma piuttosto far valere le sue qualità d'armonista.

Scriàbine A. Op. 30. *Sonate* N. 4 pour Piano. — Leipzig, M. P. Belaïeff.

La Sonata comprende due tempi, *Andante* e *Prestissimo* intimamente connessi. Per quanto il motivo dell'*Andante* possa per la sensualità del suo carattere melodico far pensare a Wagner, non per questo si afferma minore la personalità dello Scriàbine; nè sono pregi comuni l'unità dell'opera d'arte, la concisione del pensiero, il crescendo dell'effetto; v'è nulla d'inutile, e pel suo senso aristocratico il compositore ci conquista.

Sinding Christian. — *Alte Weisen* für eine Singstimme und Pianoforte:

N. 1. *Mir glänzen die Augen.*
» 2. *Du milchjunger Knabe.*

N. 3. *Ich fürcht'nit Gespenster.*
» 4. *Röschen biss den Apfel an.*
» 5. *Wie glänzt der elle Mond.*
» 6. *Alle meine Weisheit.* — Leipzig, Rob. Forberg.

Su testo di Gottfried Keller, con aggiuntavi la traduzione inglese. Il Sinding è vario nel trattar la materia poetica: così nel primo e nel quarto canto egli ha la scorrevolezza e il brio del melodista popolare, nel terzo dimostra carattere e color romantico, e pur melodiosi sono il secondo e il quinto: gradita lettura in una parola.

Thuille Ludwig. Op. 33 *Drei Klavierstücke*:

N. 1. *Vorführung.*
» 2. *Reigen.*
» 3. *Capriccio.*
— Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.
— Op. 34. *Drei Klavierstücke*: *Gavotte* — *Auf dem See* — *Walzer.*
— Stuttgart, Carl Grüninger.

Eleganza e freschezza raccomandano queste pagine; il Thuille, uno dei rappresentanti più in auge della nuova arte tedesca, è raffinato come armonista e schivo di luoghi comuni anche nelle composizioni, quali il *Walzer* e la *Gavotta* in cui meno si aspetta uno stile ricercato.

Wagner Richard. *Fantasia* (Fis-*moll*) für Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

Di quest'opera giovanile di Wagner parleremo particolarmente nel prossimo fascicolo.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

A. B., Un nouveau livre sur les neumes, 663.
Adler G., Richard Wagner, 234.
Altmann W., R. Wagners Briefe, 484.
Aubry P., Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire, 669.
Atti del Congresso Internazionale di scienze storiche, 658.
Atti del VII Congresso di musica sacra, 850.
Bach, Jahrbuch 1904, 467.
Barblau O., Psaume 117 pour double chœur, 669.
Bas G., Nozioni di canto gregoriano, 232.
Bassi G., " Siegfried „ di Wagner e Guida tematica, 851.
Berlioz H., Literarische Werke, 215, 481.
Bernardi G. G., Contrappunto, 477.
Bevau W. A., Rossini, 467.
Bonaventura A., Elementi di estetica musicale, 475.
Bragagnolo G. e Bettazzi E., La vita di Giuseppe Verdi, 661.
Braunroth F., Harmonielehre, 478.
Brueggemann A., Madama Butterfly e l'arte di Giacomo Puccini, 223.
Bulow H. v., Briefe und Schriften, 217.
Capellen G., Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik, 228.
Chantavoine J., Goethe musicien, 845.
Degering H., Die Orgel, 480.
Denkmäler Deutscher - Tonkunst, 488.
Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, 488.
Dent E. J., Alessandro Scarlatti, his Life and Works, 464.
De Rosa C., Ilustracione del " Quijote „, 664.
Drinkwater A., Music in Speech, Drama in Song, 225.
Einstein A., Zur deutschen Literatur für Viola da gamba, 481.
Elgar E., Le Songe de Gerontius, 486.
Expert H., Les maîtres musiciens de la renaissance française, 236.
Fall L., Irrlicht, 239.
Fano G. A., Pensieri sulla musica, 244.
Fiorino L., Il violoncello, il violoncellista e i violoncellisti, 230.
Forschhammer E., Bayreuth und die Parsival, 669.
Fry G., The warnishes of the Italians violin makers, 480.
Gambetta A., L'arte in chiesa, 850.
Gasperini G., Storia della semiologia musicale, 210.
Gentilli D., Il violino, 231.
Glusenapp C. F., Das Leben R. Wagners, 485.
Goellerich A., Beethoven, 466.
Goepp P. H., Symphonie and their meaning, 474.
Gousseau W., Essai d'accompagnement du chant grégorien, 668.
Grattan Flood W. M. H., A history of Irish Music, 664.
Gregory E. C., Selections from the Works of Palestrina, 486.
Grove, Dictionary of Music and Musician, 244.
Grunsky C., Musikgeschichte der 17. und 18. Jahrhunderts, 663.
Guilmaut A., Archives des maîtres de l'Orgue, 486.
Hadow W. H., The Viennese Period in The Oxford History of Music, 221.
Henberger R., Musikbuch aus Oesterreich, 490.
History (The Oxford) of Music, 221.

Houdard G., Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité, 661.
— La cantilène romaine, 846.
Jaëll M., L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques, 475.
Jentsch E., Musik und Nerven, 483.
Kietz G. A., R. Wagner in den Jahren 1842-49, und 1873-75, 669.
Koeckert G., Les principes rationnels de la technique du violon, 232.
Krause E., 414 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre, 477.
Krohn I., Suomen kansan sàvelmià, 242.
Laloy L., Aristoxène de Tarente, 839.
Lehmann L., Studie zu " Fidelio ", 473.
Library of Congress, Classification, 490.
Lichtwark K., Praktische Harmonielehre, 667.
Magrini G., Arte e tecnica del canto, 476.
Malfatti G., Luigi Boccherini, 839.
Mason D. G., Beethoven and hir forerunners, 665.
Melli G., La filosofia di Schopenhauer, 666.
Melodie religiose popolari. Canti di Natale, 233.
— — Messa da " Requiem ", 484.
— — Messa di Gloria, 668.
Mettenleiter B., Das Harmonium-Spiel, 849.
Mirrow L., Mozarts letzte Lebensjahre, 220.
Mugellini B., Quintetto, 238.
Myerscongh S. S., First principles of Harmony, 229.
Neitzel O., R. Wagners Opern in Text, Musik und Scene erläutert, 236.
Niemann G., R. Wagner u. A. Böcklin, 234.
Niemann W., Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis Gegenwart, 665.
Oldmeadow E. J., Schumann, 664.
Olmeda D. F., Pio X y el canto romano, 851.
Pauli H., Kurze Vor- und Zwischenspiele über Choralmotive für die Orgel, 233.
Perinello C., Casella. Appunti, 212.
Praetorius E., Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius, 466.
Prod'homme J. G., Hector Berlioz, 462.
Report of the Librarian of Congress for the fiscal year ending June 30, 1903, 245.
Richter A., Die Lehre von der Form in der Musik, 478.
Rolla A., Storia delle idee estetiche in Italia, 223.
Ruta F. P., Metodo pratico-teorico di canto corale, 225.
Schwetzer B., J. S. Bach, le musicien-poète, 468.
Spiro-Rombo A., Musikalische Elementartheorie, 479.
Valetta I., I quartetti di Beethoven, 665.
Vaschide N., Index philosophique, 671.
Vatielli F., I " canoni musicali " di L. Zacconi, 671.
— Un musicista pesarese nel secolo XVI, 211.
Volkmann H., Neues über Beethoven, 213.
Waack C., R. Wagners Tristan und Isolde, 235.
Walter C. L., Prolegomena einer freien Akademie für die redenden Künste, 666.
Wasielewki W. J., Die Violine und ihre Meister, 231.
Widor Ch. M., Ein Supplement zu H. Berlioz Instrumentationslehre, 482.
Wie studiert man Musikwissenschaft?, 666.
Wilden W., Der Fest-Sänger, 487.
Wolf J., Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460, 218, 663.
Wotquenne A., Thematisches Verzeichniss der Werke von C. P. E. Bach, 671.
Wuthmann L., Abriss der Musikgeschichte, 220.
Zambiasi G., Un capitolo di acustica musicale, 667.
Zangarini C., Catullo, 243.

INDICE ALFABETICO

Armonia, 40.
Beethoven, 63, 592, 734.
Berlioz H., 339, 714.
Canzone, 109.
Cherubini, 341.
Cicalamento (Il) delle donne al bucato, di A. Striggio, 817.
Claque (Contratto di), 646.
Concorsi, 261, 503, 678.
Contrappunto, 40.
Critica, 223, 468, 665.
Della Valle P., 271.
Doni G. B., 271.
Donizetti G., 1 e seg., 515, 689.
Du Fay G., 808.
Espressione musicale, 629.
Estetica, 223, 475, 666.
Fuga, 734.
Goethe, 714.
Guglielmi P., 407.
Il furioso nell'isola di S. Domingo, di Donizetti, 515.
Istituti musicali, 255, 500.
L'Aio nell'imbarazzo, di G. Donizetti, 1.
Melodramma giocoso, 814.
Merulo C., 623.
Metastasio P., 383.
Monumenti, 262, 506, 679.
Musica, 236, 486, 669.
Musica artificiosa, 778.
Musica pura, 629.
Musica sacra, 232, 484, 668.
Necrologie, 264, 508, 680.
Nuove pubblicazioni, 506.
Olivo e Pasquale, di G. Donizetti, 17.
Opere nuove e concerti, 259, 500, 678.
Opere teoriche, 225, 476, 666.
Parsifal in America, 447.
Persiani G., 579.
Quartetto, 68, 592.
Ricerche scientifiche, 483, 667.
Rousseau J. J., 40.
Secolo XIV al XVIII, musica ad Avignone, 555, 768.
Secolo XVII (Musica del), 109.
Sinfonia 2ª di G. Martucci, 151.
Storia, 210, 462, 658.
Striggio A., 817.
Strumentazione, 230, 480.
Tacchinardi F., 579.
Torquato Tasso, di Donizetti, 689.
Varia, 243, 262. 490, 506, 671, 680.
Wagneriana, 234, 262, 447, 484, 505, 669, 679.
Zoraide di Granata, di G. Donizetti, 1.

FB